



1 Jina in Yoga-Haltung

Mit verschränkten Schenkeln (paryanka) und flach aufeinandergelegten Händen
Schwarzer Basalt Höhe 54,4 cm / Nordindien

KUNSTFORM UND YOGA
IM INDISCHEN
KULTBILD

VON
HEINRICH ZIMMER

BERLIN 1926

FRANKFURTER VERLAGS-ANSTALT A.-G.

Das Motto ist ein anonymes Zitat in Bhaskararāyas Kommentar zum Nityāschodaschkārṇava
MIT 36 TAFELN UND 9 TEXTFIGUREN / COPYRIGHT 1926 BY FRANKFURTER
VERLAGS-ANSTALT A.-G. IN BERLIN. DRUCK DER BUCHDRUCKEREI
POESCHEL & TREPTE IN LEIPZIG

NÂDEVO DEVAM ARCAYET
<„Nur Göttliches mag Gott verehren“>

Zur Umschreibung und Aussprache indischer Laute

Die indischen dentalen und zerebralen Verschußlaute und Nasale sind einheitlich durch Dentale wiedergegeben worden, palataler und zerebraler Zischlaut einheitlich durch *sch*, *r Vokal* durch *n*, gutturaler und palataler Nasal durch *ṇ*

Sprich *c* wie *tsch*, *j* wie *dsch*, *ṇ* wie *nj*

EINLEITUNG

INDISCHES KULTBILD UND KLASSISCHE KUNST

Unser Wissen um indische Kunst wächst unablässig: Verschüttetes wird, wenn auch nur mählich und verstreut, zutage gefördert, und was von alten wie jüngeren Denkmälern sich des Lichts der Sonne freut, wird von einer immer größeren Schar begeisterter Liebhaber aufgenommen und der Allgemeinheit zugänglich gemacht. Die inhaltliche Bestimmung der Stücke wird genauer, das Verständnis ihres stilistischen Details verfeinert sich und spinnt das Netz geschichtlicher Beziehungen, die ihre Masse ordnen, immer enger. Zugleich wird unter denen, die sich mit indischer Kunst beschäftigen, eine Geste der Vertrautheit mit ihrem Stil und Wesen üblich, wie sie uns vor Denkmälern, die zum Erbe unserer eigenen Kultur gehören, gemäß sein mag, – angesichts dieser Zeugen einer anderen Welt bleibt sie einstweilen verwunderlich. Denn was wir zum Beispiel über das Wesen eines Haupttypus indischer Kunst, über das Kultbild, wissen über seine Absicht und seinen mütterlichen Boden, ist bislang sehr wenig und reicht nicht hin, das Eigentümliche der Empfindung zu erklären, die uns befällt, wenn wir vor diese Erscheinungen, die einzig in ihrer Art sind, treten.

Man kann viel über indische Kunst hören und lesen und erfährt dabei auch vieles Abgesehen von der unerlässlichen, rein ikonographischen Arbeit, die ihre inhaltlichen Bezüge klärt und damit den Grund zu aller weiteren Betrachtung legt, hat hier Stilanalyse, ästhetisch wertende Betrachtung und unmittelbare Ergriffenheit ein weites Feld gefunden. Aber wenn man ihre vielfältigen Äußerungen durchläuft, sucht man im ganzen vergeblich nach einer Antwort darauf, warum eine so vornehme Erscheinung indischer Kunst, wie das indische Kultbild, in seinem allgemeinsten formalen Habitus so ist, wie es ist, warum es uns – jenseits landschaftlicher Schranken Vorder- und Hinterindiens, des Nordens wie des Sudens – mit einem ganz eigentümlichen Gestus begegnet, vor dem wir immer wieder in ebenso elementarer Ergriffenheit wie befangener Scheu stehen. Zwischen ihm und uns liegt es wie eine

Schwelle, die zu überschreiten uns keine Füße gewachsen sind Das Wissen um Namen und Bedeutung der hohen Wesen, die in ihm Gestalt werden, genügt augenscheinlich nicht, um uns jene Nähe und jene Vertrautheit mit ihnen zu verschaffen, die uns mit den großen Erscheinungen unseres eigenen künstlerischen Erbes verbindet Wir fühlen es hat mit ihrer eigentümlichen Form eine besondere Bewandnis, zu deren Klärung ein Wissen um die Weltanschauungslehren, aus denen sie erwachsen, und die Symbolik ihrer Haltungen, ihrer Embleme und ihrer legendaren Situation allein nicht ausreicht Nehmen wir diese geistigen Bezüge in uns auf, so werden wir zwar wissender um die Bedeutung dieser Bilder, ihr Geistiges wird uns verständlich, aber ihr Sinnliches ihre formale Erscheinung und Wirkung, die in gewissem Umfange als Ausdruck eines Geistigen auch eine geistige Deutung zulassen, behalten einen ganz elementaren ungelosten Rest, der eben jene Spannung der Distanz zwischen uns und diesen Gebilden bedeutet Diese Spannung wirklich überwinden hieße wohl aus unserer westlichen modernen Haut fahren, aber insofern wir liebende Betrachter dieser Zeugen einer anderen Welt sind, ist es uns aufgegeben, wenigstens begreifend diese Spannung zu lösen zu klären, was mit uns geschieht, wenn wir ihnen gegenüber treten, und warum dann immer mit uns geschehen muß, was mit uns geschieht Die Frage, die diese Spannung uns auferlegt, geht nicht um den besonderen Inhalt und den zeitlich wie landschaftlich bestimmten Stil einzelner dieser Kultbilder Das Wissen um diese beiden Dinge gehört zu den notwendigen Voraussetzungen oder zur fruchtbaren Detailkenntnis, aber die Antwort, die aus diesem Wissen kommen kann, ist teils zu allgemein, teils zu speziell, als daß sie unsere Spannung lösen konnte Sie gilt zum Beispiel in gleicher Weise von den großen Relieffolgen der indischen Gotter und Buddhallegende wie vom Kultbild, die doch in anderer Weise zu uns sprechen, als dieses Eben daß es Kultbilder sind, vor die wir treten, bezeichnet die Richtung, in der die Lösung unserer Spannung liegen kann Sie sind ja keine selbstgenugsamen Gebilde, kein reiner Ausdruck einer religiösen Weltanschauung, die unser Wissen sich zu eigen machen kann sie sind zweckbestimmte Glieder eines seelisch sakralen Prozesses Es ist uns gewiß versagt, ihn zu üben, aber wenn wir ihn unserem Geiste vorführen könnten, mag es uns gelingen, die ganz eigentümliche Funktion jener Gebilde, die uns als selbstgenugsame Schönheit und als geistiges Symbol fasziniert haben zu umschreiben und aus dieser ihrer Funktion heraus zu begreifen, warum sie sind, wie sie sind

Diese Empfindung schmerzlicher Spannung und liebenden Befremdens an

gesichts des indischen Kultbildes ist bei uns freilich nicht ganz so allgemein verbreitet, wie es vielleicht natürlich wäre. Die augenblickliche Beschäftigung mit indischer Kunst befindet sich immer noch im Stadium der Gegensätzlichkeit zum Klassizismus, der sie in seinen Museen unter ethnographisches Material einordnete und naiv den Wertkanon des klassischen Stils an sie herantrug. Indem diese Haltung mit einem oft ungewollten Snobismus seine Begriffe resolut beiseite schiebt, gelangt sie zwar dazu, die ewige selbstgenügsame und ursprüngliche Bedeutung ihres Stoffes zu behaupten; aber, wenn sie sein Wesen umschreiben will, verliert sie sich bei seiner Behandlung gern entweder in subjektiver Begeisterungshymnik, die ihr Ergriffensein zum Gehalt der Bildwerke erhebt, oder bewegt sich in historischem Detail von Datierung, Stilbezügen und ideengeschichtlichem Hintergrund. Sie verschweigt sich gern das unvermeidliche Gefühl des Befremdens und die Stimmung ein anderes Reich zu betreten, die uns Westliche immer wieder befallen, wenn wir nach einer Pause wieder einmal einem indischen Bildwerk gegenüber treten, vielleicht weil sie in dauernder Berührung mit solchen sich an diese *Empfindung des Befremdens gewöhnt hat und sie nicht mehr bemerkt*. Diese Empfindung gehört dann schon mit zur Sphäre dieser Beschäftigung und wurde, vom Bewußtsein zugegeben, den Mut zur Aussage schwächen, dessen man auf diesem schlecht erhellten Trummerfelde unbedingt bedarf, wenn man den Ehrgeiz und die Neigung hat, etwas von sich aus deutend darüber verlauten zu lassen.

Nachdem der Absolutismus des klassischen Ideals, der sich bei der Geringschätzung indischer Plastik auf Verse des winckelmännisch blickenden Goethe von „Elefanten- und Fratzen-Tempeln, düstrem Troglodytengewühl und verrückter Zierat-Brauerei“ beziehen konnte, durch Revolutionen unserer Art zu sehen, bei uns beseitigt ist, nach denen auch ein drohender Neoklassizismus nur die Ruhepause einer biedermeierlichen Restaurationsepisode bedeuten könnte, ist nicht abzusehen, warum dieses Gefühl der Fremdheit, das als Begleiterscheinung des ersten Eindrucks eines indischen Kunstwerks weit verbreitet ist, nicht offen eingestanden sein soll, da es mit keiner abschätzigen Bewertung indischen Materials mehr verbunden sein kann. Verständnis aller Kunst setzt eine unbefangene Klärung des Eindrucks voraus, Ehrlichkeit, über keine seiner Komponenten hinwegzuleiten. Und wenn sich in uns bei Begegnung mit indischer Plastik noch immer wieder statt spontanen Ergriffenseins und unmittelbarem Kontakt ein milder Schauer ehrfurchtiger Verwunderung, ein unwillkürliches Leisegehen der Seele wie beim Betreten fremder, halbverhängter hoher Räume einstellt, uns fremde Fühlung über-

fällt, muß es fruchtbar sein, dieses sich immer wieder einstellende Eindrucks-
element festzustellen und anzuerkennen, anstatt es in kaum bemerkter Auf-
wallung von Scham vor uns selbst, als unseres leidenschaftlichen Erkennt-
niswillens unwürdig und mit unserer Lust in diese große Welt einzugehen,
unvereinbar, aus dem Lichtkreis des Bewußtseins zu verbannen, wenn es ihn
betritt. Wir mögen mit indischer Kunst noch so vertraut tun und auch sein,
wir können die Tatsache einstweilen nicht aus unserer Entwicklung bannen,
daß wir an der klassischen Kunst sehen gelernt haben. Ihre Art zu sehen,
beherrschte noch die impressionistische Kunst. Wir können es nicht aus unserer
Gegenwart loschen, daß unsere Häuser, unsere Plätze in ihrer Form über-
wiegend klassisch geprägt sind, und unser Auge, wo wir gehen und stehen,
sei es auch widerwillig und beleidigt von der Unnatur der meisten dieser
kümmerlichen Derivate eines großen Stils, sich mit ihnen auseinandersetzen
muß, und daß sein Stil, Künstlerisches zu sehen, dadurch in erster Linie
klassisch geschult und bestimmt ist.

Löscht darum eine verbreitete Liebe zur indischen Kunst jede Erinnerung
an klassische Bilder aus ihrem Bewußtsein, um ganz in ihrem verehrten Ele-
ment zu schwimmen, um, wie man wohl sagt, es „aus sich heraus zu verstehen“,
so muß einem Bewußtsein, das die Empfindung immer erneuter Verwunde-
rung beim Anblick indischer Plastik unbefangen anerkennt, dieser Weg als
nicht ganz befriedigend erscheinen, weil er ein wesentliches Eindrucks-
element bei seiner Arbeit des Verstehens glaubt ungestraft überspringen zu können,
das für unser nicht frei gewahltes, sondern durch unsere geschichtliche Situa-
tion uns einmal auferlegtes Verhältnis zu ihr bezeichnend ist. Aus der Klä-
rung dieses Elements der Verwunderung muß sich eine, wenn auch nur kleine
Einsicht in die Eigenart indischer Plastik gewinnen lassen, um deren Er-
kenntnis es uns bei aller Beschäftigung mit ihr zu tun ist. Diese Einsicht
wird eine ganz vorläufige sein und kann zunächst, als in reiner Subjektivität
der Erfahrung begründet, nur den Wert einer Anregung haben: sie veranlaßt,
nach dem sachlich Gegebenen zu fragen, das die besondere Wirkung des in-
dischen Kultbildes auf den ästhetisch eingestellten Betrachter erklärt, weil
es den Boden für seine Erscheinung, wie sie erscheint, bildet. Diese Klärung
kann sich nur an einer Gegenüberstellung klassischer Denkmäler mit indi-
schen vollziehen, bei der unser verschiedenes Verhalten zu beiden Gruppen
festgestellt und in einem gewissen Umfange gedeutet wird. Überflüssig, zu
sagen, daß es sich bei den dafür notwendigen Formulierungen um keinerlei
Bewertung der Gegenstände handelt.

Für diese Erhebungen scheint es nicht vonnöten, eine Umgrenzung des Begriffs der klassischen Kunst vorzuschicken, die im Griechenland des fünften vorchristlichen Jahrhunderts entstand und als Stilphänomen seither in Europa eine unvergleichliche Rolle gespielt hat. Ihr Wesen ist bekannt und steht hier nicht in Frage, wo es sich zunächst nur um eine Kontrolle unseres Verhaltens vor Stücken ihres Bereichs handelt im Vergleich zur Wirkung indischer Kultbildplastik auf uns. Dazu genügt es, sich auf Stücke zu beziehen, deren klassischer Charakter unbestritten ist, etwa auf Polyklets Doryphoros, den Apollo des Belvedere, die Aphrodite von Knidos oder ihre medäische Schwester und Reliefs wie den Abschied des Orpheus – Unter der Masse indischer Kultplastik bilden die Buddha- und Heiligenbilder des nordwestlichen Grenzlandes Gandhāra einen besonderen Erscheinungskomplex zwischen den Lagern des klassischen Stils und des rein indischen Kultbildes, wie es ihrer zeitlichen und geographischen Mittelstellung zwischen der hellenistischen Kunst der Mittelmeerkultur und der nachchristlichen des eigentlichen Indien samt seinen östlichen Kulturprovinzen entspricht. Sie sind Ausstrahlungen hellenistischer Kunst auf indischen Boden und haben mit dem echt indischen Kultbild formal noch wenig gemein. Der starke westliche Einschlag an ihnen erlaubt es, manche darunter, wie den schönen Buddha in Berlin (Tafel 7) kontrastierend gegen rein indische Ausprägungen desselben Motivs auszuspielen. Ist an ihnen nicht abzulesen, was die eigenartige Formgebung ihrer indischen Geschwister aufschließen kann, so scheint es mit dem Blick auf Indien geboten, sich von vornherein westlicher Gepflogenheiten zu entschlagen und Grenzen bisher geübter Betrachtung auszulöschen, die es für den Inder nicht gibt. Wo die Betrachtung der Form des indischen Kultbildes halt zu machen hat, kann nur ihr Gegenstand selbst bestimmen. Das menschenhaft gestaltete figurale Kultbild soll in seiner ganz eigentümlichen Formgebung begriffen werden, aber wenn es sich als kurzichtig und unge rechtfertigt erweist, seine Erscheinung, westlicher Gewohnheit folgend, von anderen Gebilden zu trennen, die für das indische Auge ihm eng verwandt sind und in der Kultpraxis seine Stelle einnehmen können, so verschieden sie unserem ungeschulten Auge und unserem nichteingeweihten Geiste dünklich mögen, – müssen die eigenen Wege indischer Auffassung bis an ihr Ende gegangen und das Feld der Betrachtung genügend erweitert werden, muß, wo für sie der mütterliche Boden Indiens annoch das Anschauungsmaterial versagt, das Erbe seiner Nachbarländer, die Saatgut von ihm übernehmen, herangezogen werden.

Betritt man einen Raum mit indischer Plastik, so ist man zunächst von der Stille betroffen, die ihn erfüllt, auch wenn er stark bewegte Gestalten enthält. Sie atmen eine Ruhe aus, die sich auf den Beschauer legt, seine Schritte verlangsamt und ihn äußerlich wie innerlich verstummen macht.

Diese Kunstwerke regen nicht zu begeisterter, huldiger Zwiesprache an, sie wollen nicht betrachtet und schon gefunden werden. Sie führen ein Leben für sich, und auch der Buddha, der mit erhobener oder abwärts geöffneter Hand (*Tafel 4*) sich mehr vor uns befindet, als daß er steht, vollzieht im Schilde seiner Aura mit diesen Gesten sein Wesen, ohne sich an unsere Person zu wenden. Vor seinem ruhevollen Wesen sind wir nicht. Er zieht unseren Blick nicht spontan auf sich, wie eine klassische Gestalt, die den suchenden oder noch verlorenen Blick des Besuchers ihres Raums sofort auf sich bannt und nicht gewillt ist, zu entlassen, bis er sich gewaltsam dem seligen Auf und Ab ihres Linienspiels entreißt oder von den noch undurchlaufenen Reizen einer benachbarten Figur in Bann geschlagen wird, – unversehens bei einem Abirren oder weil sie bei einer Wendung zufällig mit in sein Bereich geriet. Diese indische Plastik nimmt augenscheinlich keine Notiz von unserer Anwesenheit, und in unserem Wunsche, mit ihr Kontakt zu gewinnen, fühlen wir uns gehemmt.

Dabei ist sie uns in ihrem greifbar-räumlichen Dasein näher als ein klassisches Bildwerk. Sie teilt mit uns denselben Raum, während die klassische Kunst gleichsam in ihrer eigenen Sphäre, die sie umfließt, steht und sich bewegt. Ein klassisches Bildwerk ist für uns wie von gläserner Luft umwoben; aber die Hand der Buddhas ragt in denselben Raum, den wir mit unserem Atem füllen. Es ist nur ihre Ruhe, ihr In-sich-Versunkensein, ihr Nichtwissen um unsere Nähe, was sie davor bewahrt, einen Raum mit uns teilend, ein bloßer Gegenstand, wie ein Sarkophag oder Inschriftenstein für uns zu sein. Sonst könnte eine neugierige und gewissenlose Hand sie berühren.

Wie anders die Art, in der ein klassisches Bildwerk unser Auge an sich saugt, unendlich zu ihm redet und dabei doch einen unbedingten Abstand wahrt, indem es verschmährt, den Raum unserer Körperlichkeit mit uns zu teilen! Es bannt uns bei unserem Auge, und das Auge, das schauen will, kann seine Entfernung zum Gegenstand nicht unendlich verringern, bis sein Gegenstand in den Tastbereich der Hand käme. Es hat nicht einmal die Freiheit, sie beliebig zu wählen, sondern der Gegenstand selbst zieht ihm aus seiner eigenen Bedeutung die Grenzen, zwischen die es treten muß, wenn es seine Sprache

vernehmen will. Verläßt es sie, steht es keinem Kunstwerk mehr gegenüber, sondern einer toten Masse

Das klassische Kunstwerk appelliert an das Auge und verspricht ihm eine Unendlichkeit, wenn es seinen geheimen Winken folgen will; woran indische Plastik appelliert, bleibe zu fragen, – an unser schaulustiges Auge jedenfalls nicht. Denn ihre Formen verschmähen es, uns anzublicken, eine Blickverbindung mit uns aufzunehmen, die, einmal hergestellt, unser Auge über ihre Formenfülle leiten könnte. Die klassische Kunst appelliert an das Auge und nur an das Auge. Wen sie bannt, der erstarrt körperlich in ihrem Bann und wird ganz Auge. Aber indische Plastik umkreisen wir leicht schwermütig, ungesehen von ihr und suchen einen Blick von ihr zu erhaschen

Das Auge kennt keine Stofflichkeit des Eindrucks. Während indische Plastik stumm in räumlicher Kompaktheit und Schwere vor uns ruht, lebt die klassische Gestalt in einer Enthundenheit von Stoff und Schwergewicht, sie lastet nicht. Und das gibt ihr den Anschein, innerhalb unserer eigenen Räumlichkeit wie in ihrer eigenen Sphäre zu stehen. Indem sie unser anschauendes Auge fängt und uns ganz Auge werden läßt, erreicht sie, daß unser Auge eine Transsubstantiation an ihr vollzieht. ihre physische Realität verflüchtigt sich in eine rein optische. Sie ist entschwerte räumliche Geste, indische Plastik bleibt uns stoffliches Gebilde. An Polyklets Doryphoros z B ist das Stoffliche als solches ausgelöscht, denn das Auge sieht nur seine Gestalt. Erst der ästhetisch reflektierende Verstand, der die Komponenten des Eindrucks nachrechnet und auf ihre Ursachen zu reduzieren versucht, gibt sich über die Materialität von Stein und Bronze Rechnung. Er ist die Gestalt eines Junglings, aber im Sundaramurtisvāmin haben wir die Bronzefigur eines schönen Junglings vor uns (Tafel 19) Während die klassische Kunst das Material (seine Möglichkeiten ausschöpfend) als solches aufhebt und zu einem Bildnis verklärt, bleibt es in indischer Plastik greifbar nahe. Sie ist bearbeitete Materie, die in ihrer Eigenart erhalten bleibt und an der man nur die vollzogene Formung bewundern kann. In ihr steht nicht ein Jüngling oder Stier vor uns, sondern das steinerne oder bronzene Bildwerk eines Junglings oder Stieres. Denn sie bannt uns nicht, nur Auge zu sein, verwandelt uns nicht zu einem nur Schauenden, sondern belästigt uns unsere Körperlichkeit. Das bewahrt ihr die ihre

Darum sind die Buddhas der Wandungen von Boro Budur (Tafel 11/12) bei aller Erdenferne von derselben Luft umspült, die den Pilger streift, der die Terrasse zu ihren Füßen umwandelt, sie sind ihm genau so körperlich

nahe in ihren Nischen, wie die Mauern, in die ihr Sitz eingespart ist, sie sitzen in demselben greifbaren Raume, der um das Wandgestein zu ihnen hineinleckt Ihre Eigenschaft, Ferne um sich zu breiten, beruht auf keiner Transsubstantiation durch das Auge, sondern auf ihrem selbstgenugsamen Für sich Sein, das Distanz schafft um sich her, wie die unnahbare Erscheinung eines lebendigen Heiligen, der durch eine Menge schreitet, die ihm Platz macht, weil er ihrer nicht gewahr wird

Das klassische Kunstwerk appelliert an das Auge und bannt es Denn es ist berecht Es will sich selbst aussagen und vermag es Es entfaltet sein Ganzes als einen vielheitlichen beziehungsvollen Zusammenhang und ist in sich artikuliert wie ein Satz menschlicher Rede, in dem ein Sinn sich aussagt, indem er in eine Vielheit von Wortzeichen auseinandertritt, die sich unter einander zu einer beziehungsvollen Gesamtheit verbinden Seine bannende Macht für das Auge beruht auf dem Beziehungsreichtum seiner Teile aufeinander Sie veranlaßt das Auge zu kreisenden Bewegungen, die das Kunstwerk nach allen Seiten auf und absteigen, die den Beschauer veranlassen, das Bildwerk in einem magischen Zirkel immer erneut zu umkreisen Eine Seite an ihm bezieht sich auf die andere, denn alles an ihm bezieht sich auf alles Der magische Beziehungsreichtum des durch und durch artikulierten Ganzen versetzt Auge wie Schauenden in eine selige Unrast der Bewegung, in der das Bewußtsein der Unerschöpflichkeit dieser magischen Wirkung ein notwendiges beglückendes Element der Ruhe schafft Das klassische Kunstwerk erzeugt unersättliche Schaulust Es ruft das Auge an „Verweile doch – ich bin so schön“

Der ganz anders geartete unerhörte Bann, den ein Buddha oder manches indische Götterbild auf uns legt, entströmt der großen Stille dieser Bilder vor sich selbst Sie rufen unseren Blick nicht auf mit ihrem Wesen das sie vor uns entfalteten, denn sie entfalten es nicht einmal vor sich selbst, sie ruhen einfach in ihrem Sein Ein reines Sein, das sich nicht spaltet in einem Wissen um sich selbst, das sich nicht selbst Gegenstand wird und das uns darum aus seiner Nähe entläßt, ohne daß es für uns Gegenstand hatte werden wollen

Die Magie des klassischen Kunstwerks beruht auf seiner vollkommenen Artikulation die für das Auge eine Summe von Bewegungsleitern abgibt Das Auge kann seinem Banne nicht entgleiten, weil es, einmal gefangen, in

ein irrationales System von Blickleitern gerät, die ihm die Bahnen seiner Kreise weisen. Das klassische Bildwerk ist voller Kontur, der das Auge leiten will, das belebte Spiel seiner Flächen wagt in Lichtern, deren Helle das Auge ihre Bahnen entlang zieht, deren Schattentiefen es schmeichelnd in sich saugen. Es will mit Blicken abgetastet sein, er stellt sich ihnen zur Schau. Indische Plastik ruht selbstgenugsam in sich.

Ökonomie und Fülle des Ornaments, Durcharbeitung von Körperfläche und Haar, Gliederung von Gewandstücken, der Aufbau der ganzen Figur dienen der klassischen Artikulation. Als Glieder eines Ganzen arbeiten sie einander in die Hände. Wenn ihr Betrachter versucht, ihren in- und füreinander arbeitenden Zusammenschluß als Wirkungszusammenhang zu analysieren, so ist mit verständnisvoller Beschreibung ihres material-tektonischen Bestandes, der nur als dynamisch blickleitend erfaßt werden muß, tatsächlich etwas Elementares über den Wirkungswillen, eines klassischen Kunstwerks ausgesagt. Mit solcher Analyse eines klassischen Kunstwerks steht es ähnlich wie mit der Zergliederung eines wohlgeordneten Satzes menschlicher Rede. Bei ihr ist mit dem reinen Aufzeigen des Wortbestandes und seiner grammatisch-syntaktischen Artikulation etwas Elementares über den Sinn eines Satzes ausgesagt. Durch erklärende Bemerkungen, die über den Beziehungsreichtum, über die in Obertönen mitschwingende Bedeutungsfülle der einzelnen Worte etwas weiter ausholen und ihren Ort in einer geistigen Welt bezeichnen, die der persönlich stilistischen Prägung der allgemein syntaktischen Beziehung gerecht werden, läßt sich um die strengen Konturen, die mit begrifflicher und syntaktischer Auflösung erfaßt sind, eine Lebensluft weben, die den Begriffen und ihrer Beziehung aufeinander im Satzganzen den Schmelz und bedeutsamen Schimmer verleihen, den aller Abglanz des Lebendigen trägt. Damit erreicht Analyse, was sie etwa im Erschließen eines Satzes erreichen kann. Bei der Interpretation eines klassischen Kunstwerks wird diese Belebung des nacheinander in Worten entfalteten Bestandes und seiner tektonischen, blickleitend wirkenden Beziehungsfülle gemeinhin dadurch erstrebt, daß man auf die geistig geschichtlichen Bezüge mit denen es in Zusammenhang steht, hindurchgreift, dank ihrer spezifischen Stilmomente erfaßt und charakterisierende Beiworte, die der Bedeutungssphäre des Reizenden, der Würde oder des seelischen Ausdrucks angehören, angemessen darüber verteilt.

Bei indischer Plastik ist mit solchem analytischen Verfahren nichts zu erreichen, womit Wesentliches geleistet wäre. Lenkt man durch aufzählende

Beschreibung den Blick in einem Nacheinander von Sätzen auf das unterschiedlich im Bildwerk Sichtbare, auf die Glieder der Gestalt und ihre Lage zueinander, auf Schmuck und Gewand, so kommt man über eine bare Aufzählung des Vorhandenen nicht hinaus. Es fehlt dem Gange des Auges wie der leitenden Rede, die ihn führen will, an den Blickleitern, die einen tektonischen Zusammenhang in ein dynamisches Augenerlebnis umwandeln. Das Reden darüber, wie die Aufnahme durch das Auge bleibt mit solchem Unterfangen bei einem Inventar des Vorhandenen in seinem räumlichen Beieinander, das in seinen Einzelheiten erfaßt werden kann, aber nicht, in einem Beziehungsreichtum aneinander gebunden, ihn und sich an ihm entfaltet.

Gewand und Schmuck bei Sundaramurtisvâmin stellen sich einfach als ein reizvolles materielles Mehr an seiner Gesamterscheinung dar, sind aber kaum so sehr Leiter des Blicks, wie ein Ornament, eine Linie an unserer eigenen Kleidung, die bestimmt sind, eine lebendige Erscheinung zu gliedern und in Teilen ihrer natürlichen Tektonik zu unterstreichen. Wie ein farbiges Element unserer Kleidung, ob flachig oder linear, die Funktion der Blickleitung (und das bedeutet Artikulation), für die es etwa eingeführt ist, durch die Stofflichkeit wie Farbigkeit in hohem Maße ganz natürlich wieder aufhebt, indem es den Blick, den es auf sich zieht, auf sich isolierend festzuhalten geeignet ist, dank der Selbstgenügsamkeit alles substantiell in unserem Raume Seienden, so ruht auch an Sundaramurtisvâmin Gewand und Ornament in der Undurchdringlichkeit des Dinglichen, das in seinem Dasein befriedet ist, ohne den Wunsch uns anzusprechen. Das erklärt, warum eine an klassischer Kunst geschulte, zergliedernde Betrachtung nichts Wesentliches an indischer Kulptastik aufzuschließen vermag. Ihr dynamischer Trieb, abtastend nacheinander zu registrieren, findet hier keinen Eingang in ein System von Bahnen, um auf vielen, einander immer wieder sich findenden, sich schneidenden Gleisen dahinzugleiten, bis eine Summe von Bewegungserlebnissen des Auges vor einer höheren Instanz sich zu einem Bilde der Gestalt zusammenschließt. Schmuck und Körper stehen hier in keinem Verhältnis der Artikulation zueinander, sie schließen sich nicht formal als Bestandteile kontrastierend oder einander unterstreichend zu einem beredten Ganzen zusammen. Sie sind eine dem Auge unauflösliche einfache Einheit, eine Totalität des Seins. Bei solch einem Bildwerk lohnt es sich nicht, Teile nacheinander redend aufzuzeigen, denn es hat keine. So wenig die Erscheinung eines Menschen ausgesagt ist, wenn man sie als nackten Menschen plus Bekleidung bezeichnet, denn es ist ein bekleideter Mensch, der erscheint, so wenig läßt sich hier Schmuck und

Gewand zerghliedernd vom Körper abheben. In dieser Einheit hebt sich nichts vom andern ab. Auch der Kopf ist nicht als solcher gegen den Rumpf heraus-artikuliert, wie etwa der Kopf des Apollo von Belvedere durch den Stoffwulst, der von Schulter zu Schulter läuft, oder auch das Haupt des klassizistisch empfundenen Gāndhāra-Buddha der Berliner Sammlung (*Tafel 6*) durch die entschiedene Schattenkehle des Gewandes. Hier ist der Ansatz des Halses auch in nichts unterstrichen durch nach innen fallende Schlüsselbeinschatten. Bildwerke dieser Art wenden sich nicht eigentlich an das äußerer Vielheit zugerichtete Auge, dessen Wesen glückliche Unrast, schweifend-erfassende Bewegung ist, da es ihnen fern liegt, es zu leiten und ihre Geschlossenheit, die frei von Betonungsunterschieden und Kontrastwillen ist, gliedernd zu entfalten. Sie sind ohne Wirkungs willen, weil sie den nicht sehen, der sie betrachtet.

Sundaramurtisvāmin, der gottrunkene Tänzer, dessen Schlankheit in ekstatischen Rhythmen erhebt, bereit, den Tanz der Seele in huldigendem Gliederspiel vor dem Bilde seines Gottes im Tempel zu lösen, des Gottes, der greifbarer noch als im Bildwerk vor seinem seligen inneren Anschauen schwebt, steht nicht vor uns, für uns da, — er zittert vor dem Angesicht des Gottes, der sein ganzes Inneres als Vision erfüllt. In seinem Bilde ist nicht ein bedeutsamer, wirkungsvoller Moment seines Tanzes festgehalten, sondern ein Sein, das in sich verhalten schwebt, seiner selbst unkundig.

Wie anders in klassischer Kunst! Ihre Bilder wissen um sich und um uns. Sie scheinen mit einem Beschauer zu rechnen, für dessen entzucktes Auge sie einen idealen Moment verewigen. Der Apollo des Belvedere mit seinem lebhaften Gang, dem ausgereckten Arm und seinem ins Profil gedrehten Kopf gebietet der Zeit rings um ihn still zu stehen, denn er ist nur im flüchtigsten Augenblick so denkbar. In ihm verewigt heischt er Augen, die immer bereit sind, seine Haltung als eine augenblickliche aufzunehmen, als ein tatsächlich dauernder ist sein Gestus ohne ein Auge, das ihn als momentan zu sehen vermag, ein Unsinn. In seiner Anlage ist schon vorausgesetzt, daß immer ein Auge da ist, bereit, dem schwebenden Schwunge seines Schrittes, der königlich freien Drehung des Halses und der weiten Geste des Arms begeistert zu folgen. Auch die Haltung der mediceischen Venus ist ein Gestus innerhalb der Zeit, der ein Auge voraussetzt. Das Moment des andachtigen Beschauers, den sie Zeugen ihrer enthüllten Schönheit werden laßt, ist an ihrer Konzeption so wesentlich wie das Moment des Augenblicklichen, der festgehaltenen flüchtigen Situation: sie lebt (wie alle klassischen Figuren) in

der Zeit. Wer vom indischen Kultbild sich zu den Göttergestalten klassischer Kunst zurückwendet und aus der Sphäre verharrenden, in sich stetigen Seins vor die verewigte Augenblicksgeste tritt, mag, wenn ihn das klassische Kunstwerk nicht bannt, beim Apoll von Belvedere den Einfall haben, „es muß langweilig sein, immer und immer seinen Arm so auszustrecken, – auch wenn die Nacht die menschenleeren Räume füllt“, oder mag, wenn er die Aphrodite von Knidos nach einsamer Begegnung allein lassen muß, versucht sein, ihr über den Krug gehangtes Gewand ihr zärtlich um die Schultern zu legen, damit ihr zum Bade entbloßter Leib nicht frostele, wenn er wer weiß wie lange noch in der gleichen Stellung verharren muß. Denn sie lebt ja in einem Augenblick der Zeit.

Aber die vorwärts gestreckte Hand der Buddhas mit aufwärts gerichteter Innenfläche, die Schutz verleiht, und die abwärts geöffnete schenkende leben in zeitlosem Gestus. Die schenkende Tugend und die mitleidsvolle Macht, allen Wesen Schutz zu verleihen, werden in ihnen sichtbar: zeitlose Elemente des Wesens der Buddhas. In dieser Geste sind sie Buddha. Sie fragen nicht, ob sie in solchem Gestus gesehen werden, er ist ihnen unveräußerlich eigen als ihre Natur jenseits zeitgebundener Situation. Auch der tanzende Schiva (*Tafel 21/22*) ist nicht Tänzer in einem Moment eines Tanzes, sondern Tanzender schlechthin. Im Bildwerk wie in der Sprache ist er der höchste Tänzer. Die Sprache nennt ihn König der Tänzer (*natarâjâ*), Herr der Tänzer (*nateschvara*), Freund des Tanzes (*natapriya*) und mit noch anderen Namen, die ihn als Tänzer bezeichnen. So vielfältig seine Erscheinungsformen sind, begreift man ihn als Göttlichen Tänzer, dessen Tanz Entfaltung, Spiel und Untergang der Welt ist, so ist er nur Tänzer, ewiger Tänzer. Sein Tanz ist mehr als eine bloß bezeichnende Situation, die im Bildnis festgehalten und verewigt wird, Tanz ist sein Element. Tanz ist einer der vielen Aspekte seines göttlichen Wesens, eines der Gleichnisse, in denen seine Unendlichkeit Anschauung wird. Aber diese Gleichnisse sind jedes in ihrem Gehalt absolut und in ihrer Beziehung auf das Wesen des Gottes, das aller Anschauung entrückt ist, sind alle unmittelbar. In einem Bewußtsein, das sich anschauend durch ein Gleichnis in das Wesen des Gottes versenkt, haben sie keinen gleichzeitigen Bestand miteinander. Diesen gleichzeitigen Bestand haben sie nur für die redende Begeisterung des Gläubigen (– um von der Betrachtung des Religionswissenschaftlers zu schweigen), der Gleichnis des Gottes gegen Gleichnis setzt: das heißt Totalität seines Wesens gegen Totalität (etwa im aufreihenden Nacheinander eines Hymnus), um in ihrem Wechsel Gleichnis

durch Gleichnis aufzuheben und die Unzulänglichkeit aller Gleichnisse, die Unendlichkeit des Göttlichen zu fassen, darzutun

Das klassische Kunstwerk setzt ein ewiges Auge voraus, das beglückt und deutend auf ihm verweilt, es weiß um seine Schönheit und will sie zur Geltung bringen. Wie Salome in ihrem verzweiferten Liebeswerben den Propheten, tont es sein Gegenüber sieghaft an „Mensch sieh mich an!“ – Und wenn unser Blick ungebannt an ihm vorübergeht und wir aus seiner Nahe uns verziehen, ohne uns in seine Reize verloren zu haben, darf es wie Salome zum Haupte des Jochanaan klagen „O warum hast du mich nicht angesehen! Hattest du mich angesehen, du hattest mich geliebt!“ – Zwar haben wir für uns selbst kein Recht, ihr Wort, du hieltest vor deine Augen die Binde eines, der seinen Gott schauen will, auf uns zu beziehen, aber mit ihnen und mit Jochanaans Abstieg in den dunklen Schacht seiner einsamen Zisterne, wo ihn Gesichte seines Gottes umleuchten, ließe sich etwas von der Welt umschreiben, in der Bilder von Buddhas und Gottern und Heiligen Indiens ihren Ursprung und ihr Leben haben

YOGA UND FIGURALES KULTBILD

DIE ANDACHT ZUM FIGURALEN KULTBILD

(PRATIMA)

Die geistige Welt, in der das indische Kultbild seinen Boden hat, lebt in den großen Traditionen der hinduistischen Sekten, die uns vom Beginn unserer Zeitrechnung ab durch umfangreiche literarische Denkmale mehr oder weniger esoterischen Charakters bezeugt sind. Ihre jüngere Schicht, die Literatur der Tantras gibt vorzüglich Aufschlüsse darüber, welche Rolle das Kultbild im religiösen Leben der Gläubigen verschiedenster Bekenntnisse spielt, und welches eigentlich der Sinn ist, den der Inder selbst mit ihm verbindet. Diese wertvollen Quellen sind von der westlichen Wissenschaft lange stiefmütterlich behandelt worden. Man kann die Fülle der Gesichte, die Indiens geistiges Erbe einer kleinen Arbeiterschiar aufat, dafür verantwortlich machen wie auch die Neigung, sich vorab den älteren Zeugnissen indischer Kultur zu widmen, die als Denkmale der Frühzustände menschlicher Kultur überhaupt vornehmlich der Betrachtung wert erschienen. Die Tantras haben, nach indischem Zeitmaß gemessen, weder die Würde hoher Altertümlichkeit für sich, noch umgibt sie die Glorie der Weltreligion, die dem Buddhismus allgemeines Interesse sichert. Zudem sind sie noch nicht tot, wenn ihre Bahn sich auch dem Ende zuneigt. Darum waren sie dank ihres esoterischen Charakters vor wissenschaftlicher Wißbegier vergleichsweise sicherer als Zeugnisse älterer, verblichener Geisteswelten, die der Profanierung durch wissenschaftliche Erkenntnis nur Schwierigkeiten des Verstandnisses entgegenzusetzen hatten. Für den Westen umgab sie bislang ein Geheimnis, das ihrem Wesen gemäß ist, und was über sie an ungefährem Wissen verlautete, war nicht besonders angetan, eine unmetaphysisch positivistisch gerichtete Forschung, deren Geschmack mitunter christlich puritanisch beeinflusst war, zu locken.

Die literarische Flut der Tantras spiegelt die letzte große Weltvision, in der

Indiens Geist, altes Erbe organisch zusammenschließend, sich selbst noch einmal großartig ausgesprochen hat, ehe die westliche Welt, christlich positivistisch zersetzend in sein Gewebe drang. Sie übernimmt die hohen Formeln der Vedântaphilosophie und die wunderbare psychologische Erfahrung jahrtausendalter Yogapraxis und umspannt mit ihren Rahmen die großen Gottesideen des Hinduismus wie die Fülle magischer Riten, die den Alltag wie das ganze Leben zu meistern versprechen, die dem engen, vielfältigen Diesseits mit seinem Drang und seiner Undurchdringlichkeit gebieten und die Fernen anderer Sphären entriegeln. Als Ganzes ist sie ein Wurf von großem Bogen und im Einzelnen ihrer dichten Erbmasse von vollendeter Kompliziertheit ein Labyrinth.

Es ist das Verdienst Arthur Avalons, diese von mahlischen Abendschatten sich unaufhaltsam überdunkelnde Welt in das künstliche Licht wissenschaftlicher Erkenntnis gerettet und der Forschung allererst geschenkt zu haben, und ohne seine epochale Pionierarbeit an Textausgaben, Übersetzungen und Einleitungen, für die er einen Stab einheimischer Mitarbeiter gewann, wäre diese kleine Studie nicht möglich gewesen. Indem sie es unternimmt, einiges aus dem reichen Material, das er erschloß, zum Verständnis formaler Eigentümlichkeiten des indischen Kultbildes auszuwerten, ist sie ein kleines Zeichen des Dankes für all das Licht, das von seinen Arbeiten auf die letzte große Epoche des alten Indien und auch auf die vorangehenden fällt.

Gedanken und Gestaltenwelt der Tantras beherrschen eine Epoche des indischen Geistes und haben als Ausdruck orthodox brahmanischer Weltanschauung auch Glauben und Lebensformen der heterodoxen Sekten, der Buddhisten und Jainas, die inmitten des rechtgläubigen Hinduismus Blüte und Verfall erlebten, beeinflußt und geformt. In jahrhundertlangem Nebeneinander übernahmen beide Lehren vom jüngeren Tantrismus Gottesanschauungen, Kultformen und Symbole, und der vorderindisch kontinentale Buddhismus hat ganz wesentlich in diesem langandauernden Verschmelzungsprozeß sein eigenes Gesicht verloren und sich schließlich in seiner Eigenart völlig ausgelöscht. Was die brahmanisch orthodoxen Tantratexte über Sinn und Funktion des Kultbildes aussagen, findet darum in der buddhistischen Literatur Parallelen und darf mit Fug auch das formale Verständnis buddhistischer Kultbilder in allgemeinen Zügen leiten. Die geschichtliche Annahme scheint berechtigt, daß erst mit der Übernahme von Tantra Vorstellungen in die asketische Erlösungslehre des Buddhismus und mit der Umwandlung ihrer Heilbringer und Heiligen zu gotthaften Wesen nach dem Vorbild der

großen hinduistischen Gottheiten das Kultbild und seine Verehrung den Einzug in ihre Welt gehalten haben

Es gelang Arthur Avalon im Anschluß an berufene Vertreter den Eingang in die verschlossene Welt der Tantras zu finden und als eine glückliche Einführung in sie veröffentlichte er in Übertragung aus der Ursprache ein zusammenfassendes Werk des Schivacandra, eines erst kürzlich verstorbenen Anhängers und Lehrers der Tantras, dessen gründliche Kennerschaft in ihrer Treue zum Alten noch nicht durch Einflüsse der anglo indischen Moderne getrübt ist. Der zweite Teil seines „Tantra-Tattva“ (Wesen der Tantras, „Principles of Tantra“) enthält, durchweg aus alten Quellen schöpfend und sie interpretierend, Ausführungen über die Funktion des hinduistischen Gotterbildes im taglichen Kultleben des Glaubigen. Aus ihm läßt sich entnehmen, was in den Augen des eingeweihten Inders Sinn und Funktion des Kultbildes sind, läßt sich vorab begreifen, in welcher geistigen Welt das hinduistische Götterbild verwurzelt ist¹⁾

Die kosmische Vision der Tantras erschaut die Welt als mannigfache Ent-

¹⁾ Principles of Tantra (Tantra Tattva) of Shriyukta Shiva Chandra Vidyarnava Bhattacharya Mahodaya, edited with an introduction and commentary by Arthur Avalon Part I/II, London Luzac & Co 1916

Die folgenden Ausführungen schöpfen vornehmlich aus dieser enzyklopadischen Darstellung des Tantrismus, und die Textstellen, die ihren Kern bilden sind Part II entnommen (Chapter XV-XX). Schivacandra selbst zitiert sie aus älteren autoritativen Lehrbüchern. Da diese Originalquellen später noch selbst zur Sprache kommen, schien es geboten, die folgenden einführenden Bemerkungen in ein allgemein wenig bekanntes Gebiet nicht mit einem Anmerkungsapparat ihrer Stimmen zu belasten.

Originalquellen der Tantras sind von Arthur Avalon veröffentlicht in den „Tantrik Texts“ with English introductions, giving summary or general description of contents, Vol I-XI, London Luzac & Co - Vgl. ferner die Übersetzungswerke Arthur Avalons Tantra of the Great Liberation (Mahānirvāna Tantra), a translation from the Sanskrit with introduction and commentary by Arthur Avalon Hymns to the Goddess, from the Tantra and other Shastras and the Stotra of Shankaracharya, with introduction and commentary translated from the Sanskrit by Arthur and Ellen Avalon - „Wave of Bliss“ (Ānandalahari) translation and commentary by Arthur Avalon - „Greatness of Shiva“ (Mahimānastava of Pushpadanta), a translation and commentary by Arthur Avalon, together with Sanskrit Commentary of Jagannātha Chakravarti, „The six centres and the serpent force“ usw.

faltung gottlicher Kraft (schakti, Potenz) zur Fülle der Erscheinungen Diese Kraft ist geistige Wesenheit (cit, caitanya) und ihr wahrer Stand ist affektloses, darum leidloses, das ist seliges (ânandamaya) Sein Dieser wahre Stand ist attributlos (nirguna) In seiner Anerkennung übernimmt die Tantralehre die Anschauung des großen Vedantalehrers Shankara âcârya die schakti ist im Grunde ihres Wesens gleich dem brahman seiend, geistig, selig (sat cit ânanda) und einzige Totalität des Seins, ohne ein Zweites neben sich (advaita) In diesem Stande ist sie unentfaltetes Sein (avyaktam, ein Begriff, den die Sâmkhya lehre ausgebildet hat) Aber sie ist mit der Kraft der mayâ, der Illusion begabt, und dank dieser hebt das Spiel (lila) der Weltentfaltung des unentfalteten attributlosen Geistigen an In ihm wandelt reine geistige gottliche Energie sich lustvoll zu attributhafter gottlicher Person Zur Vielheit sich spaltend wird das Eine Geistige seiner selbst bewußt als Welt und göttliche Macht, die sie durchweht und regiert Vischnu, Schiva, Surya der Sonnengott, Ganescha, der elefantenköpfige „Herr der Scharen“, die großen Götter der hinduistischen Glaubenswelt, sind die ragenden unter den personalen göttlichen Gestalten, in denen das weltgebundene menschliche Bewußtsein, in dem das Geistige in der Spaltung von Schauendem und Gegenstand befangen ist, das attributlose ewige geistige Sein (nir gunam brahman) attributhaft anschaulich (sa gunam) anschauen und verehren kann Aus dem rein geistigen Stande (nir gunam caitanyam) spielend in bewußtes Sein tretend, im Bewußtsein, das immer eine Vielheit zur Voraussetzung hat, das nur am Empfinden von Unterschiedlichem (eben Attributen – gunas) ein Dasein hat, – bindet sich die göttlich geistige Kraft, die schakti, lustvoll mit den Banden der eigenen mâya und erfährt sich, in mannigfachen dumpferen Bewußtseinsstufen der vielfach sich differenzierenden Erscheinungswelt, vor allem im Bewußtsein der menschlichen Seele, im jiva Aber wie nichts da ist außer der göttlich geistigen Energie, sind auch die unteren Welten der Tiere und Pflanzen, ja Berge und Steine nur Entfaltungsgrade der einen schakti, in denen sie zur Zweierheit des Bewußtseins spielend auseinandertritt Ihre Ungeistigkeit, ihr dumpfes Sein bestehen als gegensätzlich nur für die matt erleuchtete Geistigkeit des menschlichen Bewußtseins, in ihm gebunden durch die eigene maya erkennt das Geistige, die Kraft sich nicht als das All Eine

Lustvoll in attributbeladenes buntes Sein auseinandertretend, um seiner selbst in vielen Farbungen von immer wachsender Trube und undurchsichtiger, unerleuchteter Dumpfheit bewußt zu werden, strebt das reine geistige

Sein immer wieder in menschlichem und göttlichem Bewußtsein zu seinem undifferenzierten Stande zurück, zu jener kristallinen Ruhe in sich selbst, die vollg ununterschieden attributlos sich selbst nicht weiß. Der Mensch will sich als brahman erfahren, er will die Spaltung zwischen Schauendem und Erscheinungswelt verschmelzen, will das Bewußtsein seiner selbst als etwas Unterschiedlichem, das von einem Wechsel der Inhalte gespeist wird, auslöschen im Erlebnis reiner totaler Geistigkeit.

Der Weg, den die Tantras hierzu lehren ist die Andacht vor dem Gotterbild. Welche der großen Gottergestalten ein jeder seiner Andachtsübung zugrunde legt, ist dabei von untergeordneter Bedeutung. Das richtet sich nach seinem persönlichen, familienmäßig ererbten Glaubenskreis, richtet sich nach dem Ritual, das sein geistlicher Erzieher, sein Guru, ihm vermittelt hat. Die göttlichen Personen, deren Bild und Wesen zum Gegenstand kontemplativer Übung gemacht wird, sind ja nur höchste attributhafte (sa-guna) Aspekte der reinen attributlos ungespaltenen Geistigkeit (ur-guna catanya, brahman), in denen sie, in ihrem reinen Stande unanschaulich (weil Einheit von Seher und Gesicht), Anschauung werden kann. Sie sind nur Durchgangspunkt zum Ziel der Andachtsübung, die reine ungespaltene unanschauliche Geistigkeit zu erfahren, sich als sie zu erfahren. Richtig betrachtet führt die eine wie die andere unter ihnen zum Ziel.

Neben ihnen und sie doch weit überragend steht die weibliche Gestalt Kālī-Durgā als vornehmste Form der Anschauung göttlich geistiger Kraft (schakti) für das menschliche Bewußtsein. Die reine Geistigkeit (catanya), im menschlichen Bewußtsein auseinander tretend zu Menschenseele und Gott als ihrem Gegenstand, in dieser Spaltung im Netz der eigenen mâyā spielend zum Bewußtsein ihrer selbst kommend, schaut sich am klarsten in Ihr, der dunklen Göttin, die weiblich ist, wie die Kraft (schakti), als welche sich das undifferenzierte geistige Sein, das neutrale brahman darstellt, wenn es als Verführerin in lockendem Tanze der bunten Erscheinungswelt in sich selbst auseinander tritt, wenn es die Vielheit alles Bewußtseins in der Welt als Entfaltung seiner selbst muttergleich am Leben erhält und sie schließlich unablässig und immer wieder verschlingt und in ihrer Besonderheit vernichtet. Kālī-Durgā ist der anschauliche Aspekt der schakti schlechthin, Kraft der die anderen göttlichen Personen Leben haben. Sie ist die unmittelbarste attributhafte Entfaltung des unanschaulichen undifferenzierten reinen göttlichen Geist-Seins (brahman), das nur im Erlebnis der totalen Einheit, dem Schwinden des bewußten Seins erfahren werden kann, ist reinste für die innere An-

schauung mögliche Erscheinungsform des Unanschaulbaren, in dessen Erlebnis Seher und Gesicht zusammenfallen

Das Denken kann die Zweiheit, auf der das menschliche Bewußtsein (wie alles Bewußtsein) beruht, niemals wirklich überwinden, denn Bewußtsein ist seine Voraussetzung, es ist selbst nur eine Bewegung oder Verhaltensform (vritti) des Bewußtseins. In seiner Sphäre kann das Bewußtsein höchstens um die Überwindung der Zweiheit von Seher und Gesicht wissen, kann sie als Ziel ansprechen, aber niemals diese Zweiheit aufheben. Aufhebung der Zweiheit ist Erlöschen des Bewußtseins. Die reine gottliche Geistigkeit (brahman) mag, sich selbst mit dem Zauber ihrer maya bindend, als menschliches Bewußtsein sich spielend naiv als Glied eines vielheitlich bunten Weltzusammenhangs fühlen und gottlich personale Wesenheiten, die diesen Zusammenhang durchwalten in innerer Anschauung wie in Bildwerken und Zeichen glaubig verehren, um den Weg durch die dem Bewußtsein entfaltete Welt zu finden, erhebt sie sich aber zum Willen, ihr zu unterschiedlicher Fülle auseinander getretenes Wesen als Totalität und Einheit zu erfahren, zur Ruhe in sich selbst einzugehen, so dienen eben Bildwerk und Zeichen als Werkzeug (yantra), um die Ineinsetzung (samadhi) von Seher und Gesicht zu bewirken.

Das Bildwerk, das der Glaubige in taglicher Andachtsübung sich selbst gegenüberstellt, wird zum Ziel der Konzentration gemacht und damit zum Gegenstand des Bewußtseins verabsolutiert. Gegenüber dem Bewußtsein (dem Seher) als dem Einen ist es das Andere (Gesicht) schlechthin, Hieroglyphe der Welt, Totalität des Zweiten. In ihm gerinnt der wechselnde Erscheinungsstrom, der als ein Wellenspiel das andachtslos der Welt geöffnete Bewußtsein durchspült zu ruhevolem Bilde, aus der in eigener Bewegung oszillierenden Vielheit von Bewußtseinsinhalten kristallisiert sich Einheit, aus der unbestimmten Vielzahl, in der Erscheinungen und Seele sich im Bewußtsein vergesellschaften, wird konzentrierte Zweizahl die Vorstufe zur Ineinsetzung von Seher und Gesicht (samadhi), deren Vollziehung das Ziel der Andachtsübung ist, in der das Bewußtsein zur Ruhe kommt und die Geistigkeit aus aller Differenzierung zu reinem attributlosem Sein heimkehrt.

Weil das Kultbild in diesen wie in magischen Akten als Werkzeug dient, ist es ein yantra. Das Wort yantra bezeichnet ganz allgemein ein Gerät oder Werkzeug, einen Apparat oder Mechanismus, dessen sich der Mensch zu einer

spezifischen Arbeitsleistung bedient. Das Kultbild ist ein zu psychisch-sakralen wie magischen Funktionen zweckmäßig konstruierter Apparat. In diesen Funktionen steht aber das figurale Abbild (*pratimâ*) eines gottlichen Wesens innerhalb des technischen Requisites weder für sich allein da, noch nimmt es unter Apparaten, die genau der gleichen Funktion dienen, eine überragende Stellung ein. Neben ihm gibt es andere sinnvolle Gebilde von Menschenhand, die, in ihrer Form mehr oder weniger von ihm verschieden, genau denselben Zwecken dienen und seine Stelle in der Kulthandlung einnehmen können. Das sind die „cakras“ („Kreis“zeichnungen), die „mandalas“ („Ring“zeichnungen), und ihnen verwandte streng geometrische lineare Figuren, die als yantras schlechthin bezeichnet werden. Das figurale Kultbild (*pratimâ*) ist also nur ein besonderer Typus einer Gattung von bildhaften Kultapparaten (yantras). Es zeichnet sich vor den anderen yantras durch die Wahl der Mittel aus, durch die Zeichen, deren es sich ausschließlich bedient, um das Wesen der Gottheit, die es darstellt, zur Erscheinung zu bringen: seine figuralen Elemente menschen- und tierhafter Gestalt und deren Attribute (Waffen, Kleidung, Schmuck) sind sämtlich der sinnlichen Erscheinungswelt entnommen. Die anderen Typen „Kreis“- und „Ring“zeichnungen und rein lineare Figuren – „yantras“ im engeren Sinne – entraten dieser figuralen Elemente mehr oder weniger. Das Figurale ist überhaupt kein notwendiger Bestandteil dieser Gebilde. Bei ihnen können an seine Stelle Schriftzeichen treten, aber sie können auch ganz darauf verzichten, ihre rein geometrische Gestalt aus Dreiecken, Vierecken, Kreisen und geometrisierten Linien von Lotusblättern mit Symbolen zu füllen, die ihr Wesen auch dem Auge des Uneingeweihten verdeutlichen könnten (Tafel 33–35). Besonders kunstvolle, für Tempel bestimmte Gebilde dieser Art vereinen auch streng geometrisches Gefüge mit reichem figuralem Schmuck (Tafel 27/28).

Will man zu einem elementaren Verständnis der formalen Eigenart des indischen Kultbildes vordringen, so muß man die unbedingte funktionale Gleichheit dieser formal so verschiedenen anmutenden Gebilde, die im Sprachgebrauch durch die gemeinsame Bezeichnung als yantra ihren Ausdruck gefunden hat, ernst nehmen. Das figurale Kultbild (*pratimâ*) darf in der Betrachtung von seinen ebenbürtigen Geschwistern nicht getrennt werden, wenn man Wesentliches seiner Form verstehen will. Die Einsicht in die sachlich funktionale Identität dieser Typen, die sich so sehr verschiedener Formensprachen bedienen, kann es allein ermöglichen, das figurale Kultbild (*pratimâ*) einigermaßen mit dem Auge zu sehen, für das es geschaffen ist, – und dessen Geschöpf

es ist mit dem Auge des eingeweihten Inders. Vom figuralen Kultbild führt der Weg, es sehen zu lernen über das geometrische Gebilde mit figuralem Schmuck zum rein linear-geometrischen yantra, bis das Auge, von seiner Anschauung gesättigt, sich verwandelt zum Kultbild zurückwenden darf

Die Wahl besonderer formaler Symbole, deren sich viele dieser Kultbilder zur Versinnbildlichung göttlicher Wesenheit bedienen, erheischt zu ihrem Verständnis schließlich noch eine kleine Erweiterung der Betrachtung auf Erscheinungen ganz anderer Art, die im Andachtsdienst die Stelle der Kultbilder einnehmen können. Statt ihrer können auch im esoterischen Ritus Menschen als Inkarnationen des Göttlichen treten. Der Lehrer des Eingeweihten (guru) ist als Träger der Tantralehre eine wandelnde Verkörperung des ewigen Urlehrers, der ihre Wahrheit offenbart hat und dem die heilige Tradition sie in den Mund legt. Schiva, des Großen Gottes. Und ferner ist das Weib – zunächst die Gattin des Eingeweihten, dann aber auch Frauen und Mädchen überhaupt – die greifbare Erscheinung der kosmisch göttlichen Potenz (schakti), die sich spielend zur Erscheinungswelt entfaltet, ihr mütterlicher Schoß (yoni) gebiert die Welt der mâyâ, die uns befängt. In seiner ersten Wandlung aus dem Zustande des Attributlos Undifferenzierten (nirgunam brahman) enthüllt sich das reine Sein als göttliches Paar als Schiva und schakti, als der Gott und seine göttliche Kraft. Sie sind zwei und doch eines, sie sind das eine Göttliche unter den zwei Aspekten der Ruhe in sich und der Kraft, die sich entfaltet, die mâyâ ist. Das Symbol beider ist in der figuralen Formensprache die Vereinigung der Liebenden (Tafel 29–32), auf der Ebene linearen Ausdrucks ist es das Zeichen des aufwärts und abwärts gekehrten Dreiecks, das Schoß und Phallus (yoni und lingam) bezeichnet (Tafel 33 und 36). Es ist das Ziel der Andacht, sich vom Stande mayâ gebundener Menschlichkeit zum göttlichen Sein zu erheben, das im Bewußtsein des jiva verdunkelte brahman zur reinen Klarheit seines Wesens zu bringen, – eine Durchgangsstufe dazu bildet der Zustand, in dem der Eingeweihte, dessen Sinnenleben völlig gelautert und beherrscht sein soll, sich selbst als Schiva erfährt, indem er verehrend ein weibliches Wesen zur schakti erhöht. Die sinnfälligen Akte des geheimen Rituals, in denen diese Stufe der Vergöttlichung der Person des Eingeweihten vollzogen wird, und die ihnen entsprechende Symbolwelt der Kultbilder sind Spiegelungen ein und desselben Sinnes auf zwei verschiedenen Ebenen sinnfälliger Leibhaftigkeit, die einander erläutern. Was an der ritualen Praxis für das Gefühl des Uneingeweihten bedenklich sein kann, findet seine Erklärung in den begrifflichen Formeln der Tradition wie in den anschaulichen

Formen der Bilder, und die symbolische Formenwelt der Bilder hat für uns einen Kommentar im esoterischen Ritus

Die Gestaltung der geometrisierenden Kultbilder (mandalas und yantras im engeren Sinne) ist als graphischer Spiegel übersinnlicher Wesenheiten natürlich streng bestimmt dank ihrem Charakter als Wesensaussage und ist jeder dekorativ bildenden Subjektivität entrückt, die ihren reinen Aussage und Abbildcharakter zerstören und sie zu einem belanglosen, wenn auch vielleicht dem Auge sehr gefälligen Gekritzel entwerten würde. Denselben Charakter trägt das figurale Kultbild (pratimâ), das bezeugt seine Bezeichnung wie Verwendung als yantra. Seine Bezeichnung „pratimâ“ meint wortlich „Gegenmessung“ und bezeichnet das am Originalen abgemessene, abgepaßte. Das figurale Kultbild ist also das korrekte Abbild einer Erscheinung und steht zu ihr in einem Verhältnis unbedingter, gewollt-willkürfreier Treue. Man kann dieses Verhältnis mit dem eines von der lebendigen Erscheinung genommenen Schattenrisses zu seinem Gegenstande vergleichen, dessen Wert eben auf der getreuen Wiedergabe des Konturs der räumlichen Erscheinung beruht. Das Kultbild strebt in der Ebene dreidimensionaler körperhafter Darstellung denselben Charakter reiner Wesensabbildung an, wie das graphische zweidimensionale yantra mit den Mitteln bedeutsamer Liniengefuge, zu denen vielleicht noch Silbenzeichen treten.

In ihrem materialen Vorhandensein sind beide Menschenwerk, ein bloßes Gerät, das als solches nach Gebrauch der Vernichtung anheimfallen darf. Neben den aus dauerhaften Stoffen gefertigten Kultbildern der Tempel und Hausaltäre, die immer wiederholter Andachtsübung dienen, wurden und werden in den Kreisen hinduistischer Orthodoxie Morgen für Morgen zahllose Bilder aus ungebranntem Lehm geformt zu taglicher Andachtsübung, wie yantras und mandalas gezeichnet werden, und nach Gebrauch dem Fluß zur Auflösung übergeben oder zerbrochen, wie aus ungebrannter Erde schnell geformte Gefäße und aus Blättern geflochtene Teller, die nach vollzogener Mahlzeit achtlos weggeworfen werden. Noch Tagore schildert dieses Eintagsleben täglich neu geformter Kultbilder in einem Gedicht des „Zunehmenden Mondes“, wo eine Mutter die Frage ihres Kindes beantwortet „wo komm ich her, wo hast du mich aufgelesen?“

„Du stecktest im Herzen mir als mein Sehnen,
in meinen Puppen hab ich dich gesehn –
Schuf ich das Bild des Gottes jeden Morgen
aus Ton, hieß ich dich werden und vergehn

Im Gott des Hausaltars warst du verborgen,
und meine Andacht ihm galt dir.“

Erst die geistige Aktivität des Andächtigen, die ein yantra (pratimâ, mandala oder yantra im engeren Sinne) zum Zielpunkt konzentrierter Bestrahlung wählt, macht etwas aus ihm

Dieser Verwandlungsprozeß, den das Bewußtsein des Menschen an der Materialität des yantra vollzieht, geschieht im Akt der Verehrung, der pûja. Das Bild ist nicht die Gottheit, ihre Wesenheit tritt auch nicht magisch herbeigerufen für die Dauer der Verehrungszeremonie von irgendwo außerhalb in seinen Kern hinein; der Gläubige selbst erzeugt in seinem Inneren ein Schaubild der göttlichen Wesenheit und projiziert es auf das Kultbild, das vor ihm steht, um die göttliche Wesenheit anschaulich im Stand der Zweierheit, der seinem Bewußtsein entspricht zu erfahren. Dieses innere Schaubild göttlich personaler Wesenheit ist natürlich jenseits aller Willkür, in ihm soll ein dem äußeren Auge entrücktes göttliches Sein ins innere Blickfeld treten, eine übermenschliche hohe Wirklichkeit sich im menschlichen Bewußtsein spiegeln.

Wie diese übersinnliche Wesenhaftigkeit sich menschlicher Anschauung darstellt, ist durch die Tradition ihrer Selbstoffenbarung festgelegt. Das Göttliche offenbart sich im Wandel der Zeiten immer aufs neue in Rede und sichtbarer Erscheinung, sein Wort wie Bild sind Besitz der heiligen Überlieferung. Eingeweihter vom Lehrer zum Schüler vererbt und in Kultgemeinschaften bewahrt. Bild und Wort als Selbstoffenbarungen des Göttlichen enthalten Wesensaussagen über den göttlichen Weltzusammenhang, umschließen hohe Wahrheit. Sie sind die reinste Form der Wahrheit, die dem in Zweierheit lebenden Bewußtsein anzuschauen möglich ist. In Bild und gläubigem Bewußtsein tritt die reine unentfaltete Geistigkeit (nirgunam caitanya, brahman), die Totalität ist, in zwei durch den Bann ihrer mâyâ mit verschiedenen Attributen (guna) behafteten Erscheinungen auseinander und schaut sich an, wird sich ihrer selbst in Differenziertheit bewußt. Diese Situation der Bildverehrung ist ein Moment der lustvollen Entfaltung der ewig rein geistigen Kraft (schakti) vor sich selbst, aus dem sie im Akt der Ineinsetzung (samâdhi) von Bild und anschauendem Bewußtsein, in den Zustand des Unentfalteten (avyaktam) zusammenstürzt. Dann ist das Ziel der Kultübung erreicht: der Gläubige erfährt sich als göttlich.

Das Kultbild vermag das innere Schaubild, das darauf projiziert wird, aufzunehmen und sich von ihm durchleuchten zu lassen, weil seine eigene

Materialität (Holz, Stein, Lehm, Bronze, Sandelpaste oder Farben) nur spezifische Entfaltungsformen der Einen schakti, für das menschliche Bewußtsein Konkretionsstufen des Einen Geistigen sind. Neben ihm auf der gleichen Ebene der Wesensaussage von Übersinnlichem, stehen Laut, Silbe und Wort als feinere und kompaktere Entfaltungsformen des brahman für den Bereich des Ohres. Darin liegt ihre Bedeutung für den Gläubigen, der durch Überlieferung eingeweiht ist, wie weit sie über ihre Funktion in der Alltagssprache hinaus, sinnbeladen sind. Dank ihrer als Repräsentanten göttlichen Wesens in der Sphäre des Schalls vermag er, sie laut oder leise aussprechend oder sie inwendig vor sich hinsagend und wiederholend, die wesensverwandte Schau göttlichen Seins in sich aufzurufen und sich verehrend mit dem Aspekt des Göttlichen zu beschäftigen, der sich vor seinem inneren Auge entfaltet und es erfüllt. Im bedeutsamen Spruch, dem mantra, der für den Uneingeweihten eine unverständliche Silbenfolge oder ein belangloser Satz sein mag, konzentriert sich die attributhafte höchste geistige Kraft (schakti), die Totalität ist, unter vielen Formen als mantraschakti.

Die mantras als (dank dem durchgängigen Symbolwert ihrer Lautzeichen) konzentrierte Wesensaussagen erschließen ihren Gehalt, der schakti ist, nicht dem diskursiven Denken, sondern wissender Konzentration, die sie erfolgreich fixierend betrachtet, sie zur Totalität des Inhalts erhebt, das Bewußtsein ganz mit ihnen durchtrankt. Ebenso erschließt sich das Geheimnis des Kultbildes nur fixierender Kontemplation, die sich an die Bahn überlieferter Technik und an das Wissen um die Bedeutsamkeit des bildhaft-raumlichen Formenkomplexes (wie der graphischen Symbole des yantra, der akustischen des mantra) halt. „Vor den Augen des Uneingeweihten wird ein Bild verehrt; der Andachtige aber sieht in übersinnlicher Schau die leibhafte Erscheinung der göttlichen Kraft, die Geist ist, im ungeistigen Gerat.“ Man vergleicht jemanden, der den Akt der Bildverehrung (pūjā) von außen beurteilt, ohne persönliche Erfahrung des seelischen Vorgangs zu haben, mit einem, der sich über die Auslage eines Süßigkeiten-Handlers äußert, ohne ein Stück davon gekostet zu haben. – Aus diesem Vergleich ist abzunehmen, wo unser Wille in das Wesen indischer Kultbilder einzudringen, bei allen möglichen stilgeschichtlichen Aufgaben, die zu lösen sind, bei allen Betrachtungen geistesgeschichtlicher und soziologischer Bezüge, die am Kunstwerk haften, im Peripheren steckenbleiben muß.

Das Kultbild ist ein yantra und nur ein yantra Wer ohne seine Hilfe sich in den Zustand des samâdhi zu setzen vermag, wo Gesicht und Seher verschmelzen und mit dem Zustand der Zweiheit das bewußte Sein ein Ende findet, mag seiner entraten Es ist nicht das Wesentlichste bei der Andachtsübung, es bringt in ihren Verlauf nur eine Variation Es geht von ihm ja keine primäre Energie aus.

Wie ein Eingeweihter, der gelehrt worden ist, das reine göttliche Sein (brahman) in der attributhaft-personalen Erscheinungsform Vischnus vor seine innere Anschauung zu bringen, ohne Kultbild erfolgreich samâdhi üben soll, lehrt eine Stelle des Bhâgavata-Purâna (nach Schivacandra zitiert) Gott Vischnu sagt selbst, wie er angeschaut sein will

„Im Feuerkreis des Lotus seines Herzens soll der Yogin folgende meiner Erscheinungsformen ins Bewußtsein rufen, die seine Andacht mit Erfolg segnet

Eine Gestalt vollzählig an Gliedern, ruhevoll, von schönen Formen, mit vier langen und schönen Armen, einem zierlichen Nacken und edler Stern, mit göttlich lieblichem Lächeln,

Ohringe schmucken die beiden wohlgeformten Ohren, die Kleidung ist gelb und dunkelblau, die Locke Schrivatsa schimmert dunkel auf der Brust,

in vier Händen trägt die Gestalt Muschelhorn, Messerring, Keule und Lotusblume und ein Gewinde aus wilden Blumen hängt über die Brust herab

Ihre Lotusfüße schimmern im Glanz juwelenbesetzter Knochelspangen, das Juwel Kaustubha strahlt an ihr, mit einer leuchtenden Krone, einer Brustkette, Armbändern und Ringen am Oberarm ist sie geziert,

schön ist sie an allen Gliedern und reizend, ihre Haltung ist voller Süße, zärtlich ihre Augen und ihre Erscheinung beglückt das Auge

Diese beseligende brahman-Gestalt betrachtend, soll er seinen Geist fest auf alle ihre Glieder richten

Alle seine Sinne Gehör, Gestast, Gesicht, Geschmack und Geruch mit der Kraft des Denkens von ihren Gegenständen abziehend, soll er mit dem Denken (buddhi), dem Wagenlenker der Seele, sein Bewußtsein untertauchend baden in Fluten der Liebe zu mir

Danach soll er die geistige Bewegung (cittavritti), die bisher über alle meine Glieder sich ausbreitend hin und her ging, in einen Punkt sammeln und darin festhalten

Dann ist es für den Andächtigen nicht mehr notwendig, irgend etwas Einzelnes (einen Teil der göttlichen Erscheinung Glied, Schmuckstück, Attribut)

zu fixieren Nur meine Haltung soll er erschauen, über der ein leises süßes Lächeln spielt.

Wenn sein Geist diese Haltung ohne Unterbrechung und ohne Zerstreuung festzuhalten vermag, soll er seinen punkthaft gesammelten Geist abziehen und ins Leere richten Dann, wenn er meine subtilen Entfaltungsformen (vibhūti: das bloße Haltungsbild in punkthafter Sammlung erfaßt) im Raum, im Sternenäther oder in der leeren Unendlichkeit erschaut hat, soll er seine geistige Kraft, die den unendlichen Raum zum Gegenstande gehabt hat, einziehen und furder ruhen in mir als dem Wesen aller Wesen (paramâtman)

Dann braucht er nichts mehr zu schauen Dann wird der Yogin im Zustand des samâdhi mich als Wesenswesen (paramâtman) alles Lebenden (jiva) schauen, als sein eigenes Wesen (âtman), wie Licht taucht in Licht und nicht von ihm zu scheiden ist

In einem Yogin, der solchermaßen durch angespannte Schau samâdhi erreicht, schwinden die drei Formen der Täuschung. Gegenstand der Erkenntnis, Erkenntnis und Akt des Erkennens schnell "

Samâdhi, Ineinssetzung des geteilten Göttlichen (sprachlich verwandt mit dem griechischen synthesis), ist letztes Ziel der pūjâ die Vollziehung eines rein seelischen Aktes, nämlich der Bewußtseinswandlung vom Stande des jiva zur unbewußten Geistigkeit des brahman Das brahman ist im jiva, denn es gibt ja nichts außer ihm, es ist eine Frage der Reife und der Technik, wie sich die Zweiheit von Seele und Welt, Seher und Gesehenem, deren Illusion das Selbstbewußtsein des jiva ausmacht, sich in Einheit aufheben laßt

Die durch Vischnus Mund empfohlene Technik heißt den Andächtigen zunächst sich allen Sinnesindrucken der Außenwelt verschließen Gibt er sich ihrer Vielheit hin, so wird er immer ihrer Zahl, ihrer Dauer, ihrer Intensität wie ihrem Wechsel machtlos gegenüberstehen und außerstande sein, den ersten Schritt zu volligem samâdhi von Seher und Gesicht, die bloße Ineinssetzung der Mannigfaltigkeit der Welt erfolgreich zu vollziehen Das kann nur in der inneren Anschauung geschehen, wo die Erscheinungswelt im Bilde personaler Gottheit zusammengerinnt, die ihr Ganzes ist, ihre materiale Ursache wie Ursache ihrer Entfaltung, ihr Stoff wie das Prinzip, das sie souverän durchwaltet und wieder aufzulösen vermag Ziel dieser Übung innerer Anschauung ist zunächst, auf ihrem Felde den Zustand gestalterfullter Ruhe herzustellen, ihr Bereich ganz mit dem in sich konturhaften, detailreichen Bilde der Gottheit zu füllen Gewiß kostet es keine kleine Mühe, dieses vielheitliche Ganze Stück um Stück ohne abzurufen oder zu erlahmen vor die

innere Anschauung zu bringen und wirklich keinen Augenblick etwas anderes zu sehen, als was zum Bilde des Gottes gehört, das alles aber wirklich und bestimmt zu sehen, festzuhalten und schließlich zu einem Ganzen zu vereinigen. Bis mit der Ineinsetzung der Teile keiner den anderen überstrahlend auslöscht, bis kein Wettstreit der Teile die Aufmerksamkeit des Schauenden hierhin und dorthin zu ziehen trachtet und den inneren Blick voll Unrast hin und her leitet, d. h. die vorstellende Kraft dazu treibt, bald diesen Teil des Bildes, bald jenen mit besonderer Intensität unter Hinterantsetzung der übrigen vor sich zu rufen.

Es gilt in diesem ersten Prozeß, alle Teile des erstrebten Bildes in einem ruhevollen Allzumal von ganz gleichmäßig strahlender Anziehungskraft vor dem inneren Auge festzuhalten. Welche Ablenkungen der Konzentration die Übung fruchtlos machen können, welche Hemmungen den gewollten Ablauf innerer Bilder zu kreuzen vermögen, veranschaulicht eine Geschichte, die Schivacandra erzählt, um die Größe des Wagnisses rein innerlicher Verehrung ohne Zuhilfenahme eines yantra darzutun. Der Mahârâjâ Râma Krischna übte bei der Verehrung seiner Gottheit Kâlî Durgâ eine Technik, die in ihrer reinen Geistigkeit der durch Gott Vischnus Mund empfohlenen verwandt ist: das in innerer Schau erzeugte Bildnis der Göttin sollte wie ein wirkliches Kultbild geschmückt und verehrt werden. Ein bildloser innerer Gottesdienst Schivacandra erzählt:

„Irgendwann, im ersten Stadium seines Weges zur Vollendung (sâdhana), nach der Einweihung, als der Mahârâjâ gleichgültig gegen seine Regierungspflichten sich ganz von der Welt abschloß und sich dauernd in Übungen der Verehrung (puja) und innerer Schau (dhyana) versenkt hielt, hatte er ein Paar goldene Armbänder für seine Gemahlin, die Râni Katyâyânî befohlen. Ein paar Tage, nachdem er den Befehl gegeben hatte, sah der König die Handgelenke der Râni noch ohne Schmuck, befragte sie darum und vernahm, daß die Armbänder noch nicht fertig seien. Am Tage darauf, als er mit Verehrungsübung (pujâ) beschäftigt war, erschien ein Sannyâsin (ein brahmanischer Bettelasket) mit geflochtenem Haar am Tore des Palastes und fragte die Türhüter: „Wo ist euer Mahârâja? Sagt ihm, ein Sannyâsin ist gekommen ihn zu sehen.“ – Sie antworteten ihm voller Demut: „Herr, der Maharajâ ist jetzt im Hause der Verehrung. Niemand darf zu ihm, und auch wenn wir jetzt zu ihm sprachen, hätten wir keine Aussicht eine Antwort zu erhalten.“ Der Sannyâsin lachte und erwiderte: „Ich sage euch geht!“ – Die Türhüter wagten nicht, ihm den Gehorsam zu weigern, und taten wie ihnen gesagt.

war, aber umsonst. Râjâ Râma Krischna war gerade in geistige Verehrung seiner Gottheit versenkt und gab keine Antwort, trotzdem ein Sannyâsin gekommen war. Die Türhüter kehrten um und berichteten dem Sannyâsin. Der Sannyâsin hob seine Augen ein wenig, lächelte und sprach mit tiefer Stimme: „wenn der Mahârâjâ mit seiner Verehrung fertig ist und herauskommt, so sagt ihm: an die Armbänder der Königin denken heißt nicht geistige Verehrung seiner erwählten Gottheit verrichten.“ Sprach's und war verschwunden. Die Türhüter verstanden nicht was seine Worte besagten, und wagten nicht den Sannyâsin am Gehen zu hindern. Als Asket war er frei zu kommen und zu gehen.

Später, als König Râma Krischna aus dem Hause der Verehrung kam, fragte er die Türhüter: „Wo ist der Sannyâsin?“ – Voller Angst berichteten sie ihm die Worte des Sannyâsin und sein Weggehen. Schnell wie ein Blitz drangen diese Worte des Sannyâsin durch das Ohr des Königs in seinen Sinn. Er fuhr zusammen vor Schreck über das Vergehen, das er begangen hatte, und wiederholte die Worte: „Wo ist der Sannyâsin?“ und seine Stimme war von Kummer erstickt und zitterte vor Angst. Dann eilte der Râjâ auf die Hauptstraße, ihn zu suchen, aber da er damals geistig nicht reif war, ihm zu begegnen, war er außerstande, ihn ausfindig zu machen.

Aber was der Sannyâsin getan und gesagt hatte, genügte, daß sich der König nach diesem Vorfall von aller Welt abschloß. Niemand wußte, wo er gerade war oder was er tat. Er wurde achtlos gegen die äußere Welt, sein Blick wurde starr und sein Inneres in einen Zustand dauernder Entrücktheit versenkt. So vergingen drei Jahre.

Da – eines Tages, als der König, seiner Gewohnheit folgend, in seinem „Hause der Verehrung“ mit pûjâ beschäftigt war, erschien derselbe Sannyâsin abermals. Als die Turhüter seiner ansichtig wurden, warfen sie sich ihm zu Füßen und führten ihn ehrfurchtig an die Tur des königlichen Hauses der Verehrung. Auch an diesem Tage beschäftigte sich der König mit geistiger Verehrung, aber er befand sich in einer großen Schwierigkeit: um die Gottin, die reine Geistigkeit ist, mit geistigen Darbringungen zu verehren, hatte der Râjâ an diesem Tage die Braue der Gottin mit aufgelostem Haar (das ist Kâlî-Durgâ) mit einer hochrandigen edelsteinschimmernden geistigen Krone geschmückt. Dann ging er daran, den muschelförmigen Nacken der Gottheit, die voller Liebe zu ihren Glaubigen ist, mit einem geistigen Blumenkranz von roten Jabâbluten zu zieren. Aber so oft er seine Hande erhob, den Kranz um der Mutter Nacken zu legen, storte der hohe Kamm der Krone

seine Bewegung. Nach mehreren vergeblichen Versuchen wurde er von Kummer und Leid erfüllt und dachte bei sich selbst: „Vielleicht werde ich heute nicht imstande sein, den Kranz um der Mutter Nacken zu legen.“ Vor maßlosem Kummer fullten sich seine Augen mit Tränen und weinend rief er: „Mutter, was soll ich tun?“ – Eine Stimme von draußen antwortete: „Râma Krischna, warum weinst du? weil du auf das Haupt der Mutter eine Krone gesetzt hast, hast du heut all diesen Kummer über dich gebracht. Nimm sie ab und dann häng ihr den Kranz um.“ – Râma Krischna fuhr auf, ließ die Mutter und ihre Verehrung im Stich und öffnete die innere und äußere Tur des Hauses der Verehrung:

Da sah er vor sich einen mahâpuruscha (= „großer Mann“, allgemeine Bezeichnung für den Typus des vollendeten Menschen), einen Sannyâsin mit Asche beschmiert und von Feuer der Kraft (tejas) glühend. Er erkannte in ihm Pûrnânanda Giri, den vollkommenen sâdhaka (einen, der den Weg zum brahman beschritten hat), mit dem vereint er in früheren Leben auf Leichenverbrennungsplätzen sâdhana (asketische Praxis, die zur Vollendung im brahman führt) getrieben hatte. Er neigte sich zu seinen Füßen und sprach: „Bruder, so steht es heute mit mir. Die Mutter und du, ihr wißt, wie ich diese drei Jahre verbracht habe, seit du von dannen gingst, nachdem du mir die Huld erwiesen hattest, mich zu beschâmen.“ – Pûrnânanda lachte und sprach: „Fürchte dich nicht, Bruder! Weil ich dich damals verließ, darf ich dir heute nach drei Jahren nahen. Wie es damals um dich stand, war die Zeit für mich noch nicht gekommen, dich wiederzusehen. Sieh: wie sehr verschieden dein Denken damals an die Armbänder der Königin von der Ratlosigkeit mit dem Blumenkranze ist, in der du dich eben befandest. Weil die Mutter dich gesegnet hat, bin ich wieder hier, um mein Versprechen aus früheren Leben einzulösen.“

Nach dieser Begegnung wurde Râjâ Râma Krischna wandernder Bettelasket im Bekenntnis zu Kâlî-Durgâ (ein bhairava) und die Râni Kâtyâyânî desgleichen, und ubten zusammen mit Pûrnânanda Giri den „Wandel zur Vollendung auf Leichenverbrennungsplätzen“ (mahâschmaschâna-sâdhana) an den Ufern der Âtreî bei Baksar.“

Es gibt wohl nicht so sehr viele Menschen, die mit der Neigung zu diesem Wege des sâdhana auch die Veranlagung mitbringen, die ihnen auf ihm einigen Erfolg verspricht. Mahârâjâ Râma Krischna opfert seinem Willen zu vollkommener geistiger pûjâ, längst ehe er als heimatloser Aскет auf Leichenstätten hinauszieht, Glanz und Genuß seiner königlichen Macht.

Von allem zieht er sich ab, was seine Geburt ihm nahegebracht hat und versinkt noch als König in einer völlig anonymen, den Weltmenschen unmöglichen Lebensform. Aber auch der reine Eifer dreier ganz der Andacht geweihten Jahre bringt ihn noch nicht ans Ziel. Noch bei der Wiederkehr Purnâ-nanda Giris kämpft er mit einer Schwierigkeit, die dem Auge eines Vollendeten vergleichsweise elementar erscheinen mag, mit einer Hemmung, die nicht die letzte Phase des vielgliedrigen Pujâvorganges betrifft, sondern den Verlauf des Aufbauprozesses, in dem die attributreiche Erscheinung der Gottheit stückweis vor die innere Anschauung gebracht wird: ein einleitender Akt, dem entscheidende und wohl schwerere folgen wollen. König Râma Krischna vollzog einen natürlichen Schritt in der Bahn seiner Entwicklung, wenn er um weiterzukommen, die letzten Bande der Welt an sich zerschneidet und unter Purnânanda Giris Führung äußerlich in einer namenlosen Existenz verschwand, um innerlich sich in der Einheit des attributlosen brahman zu verlieren.

Sein Weg rein geistiger Verehrung ist ein Weg für die wenigen. Den Vielen, die aus weltlicher Lebensform noch nicht hinauszuschreiten vermögen zu den Leichenverbrennungsplätzen, den Flußufern, einsamen Sandbanken und stillen Stätten, die der heimatlose Yogin als Aufenthalt zu wählen liebt, steht der leichtere Weg der Verehrung mittels eines yantra offen.

Für die Funktion eines yantra in der Andacht ist es von untergeordneter Bedeutung, was alles an seelischen und äußeren Akten vorausgehen muß, ehe der entscheidende Vorgang an ihm selbst vollzogen werden darf: die „Einsetzung des Odems“ (pranapratischtâ), – aber diese Akte bezeichnen die Sphäre, in der pujâ sich abspielt. Das Ritual des einsamen Andächtigen, der sein eigener Priester ist, muß kompliziert sein, denn – darüber sind sich die maßgebenden Quellen einig – Ziel der Verehrung des Gottheiten ist selbst göttlich zu werden. Mit den Banden eigener maya bindet sich die reine göttliche Geistigkeit: das brahman dunkelt sich jiva, Gott ist in uns, wir sind das Gottheite, aber es bedarf mancher vorbereitenden Handlung, ehe wir uns in den Stand der Zweierheit, in dem der Akt der puja sich vollzieht, erheben und, über ihn hinausgleitend, im Stande der Einheit uns als göttlich erfahren können. Diese Erfahrung wird immer wieder ganz klar als Ziel der Andacht angesprochen, z. B. heißt es im Vasishtha Râmâyana hinsichtlich der Verehrung Vischnus: „Wenn ein Mensch Vischnu verehrt, ohne Vischnu zu

werden, wird er keine Frucht der Verehrung ernten“, und anderwärts wird gesagt: „Der Mensch soll Vischnus Namen nicht gebrauchen, ohne selbst Vischnu zu werden, noch soll er Vischnu verehren, ohne Vischnu zu werden, noch seine Gedanken auf Vischnu richten, ohne Vischnu zu werden“ – Nur wer Gott wird, erfährt ihn

Den Weg dazu bahnen Akte der Magie und der seelischen Konzentration, die sich der Wirkung der göttlichen Kraft bedienen, wie sie sich in der Form bedeutsamer Silben und Worte als mantraschakti darstellt. Dieser Weg beginnt mit dem Betreten des Hauses (oder Raumes) der Verehrung. Es ist nicht gleichgültig, mit welchem Fuße der Glaubige eintritt, noch in welcher Haltung, auch soll er dabei seine Gedanken auf die Lotusfüße der Gottheit richten, die in seinem Herzen thronen. Eintretend vertreibt der Andachtige störende Einflüsse der Himmelswelt durch den starren Blick seiner Augen, die nicht zwinkern dürfen und damit dem Blick der Götter gleichen, die keinen Schlummer kennen, feindlicher Elemente der mittleren Luftwelt zwischen Himmel und Erde erwehrt er sich mit dem „Wurfgeschöß“-Zauberwort (astramantra) „phat“, das ihm Gewißheit gibt, gegen sie gefeit zu sein, in der Erdwelt lauende Störung verjagt er mit drei Schlägen der Ferse auf den Boden.

Das Ritual der Andacht überläßt nichts der Willkür, dem Zufall, in seiner bedeutenden Sphäre kann es nichts Gleichgültiges geben, wenn auch die in vielen Rinnsalen nebeneinander herfließende Überlieferung sich im einzelnen widersprechen mag. Für den Sitz des Andachtigen, seine Höhe, sein Material, die Himmelsrichtungen, nach denen er orientiert sein darf, für Zeit und räumliche Umgebung bestehen Regeln wie für den Ablauf der Andachtsübung selbst. Der Berufene, der in sie eintritt, bedarf zunächst der Reinigung seines Wesens. Wie die Reinigung des Andachtsraumes und der Kultrequisiten, die voranzugehen hat, ist sie natürlicher und magischer Art. Die magischen Akte, die auf der äußerlichen rituellen Reinheit aufbauen, bestehen im Sprechen bedeutsamer Silben und ebensochen Gestikulationen und in Atemübungen, deren besondere Kraft feststeht. Es gilt den elementarischen Körper in einen höher gearteten zu verwandeln, reinigend das göttliche Wesen an ihm zu wecken. Darauf folgt ein Akt gesammelter Betrachtung (ekāgrādhyāna), der am Leitfaden von Sprüchen und Silben (dhyānamantra) in innerer Schau das Bild der göttlichen Wesenheit von den Füßen bis zum Kopfe und vom Kopf bis zu den Füßen aufbaut. Dieser innere Akt der Verehrung soll jeder äußeren vorausgehen. Er ist etwas wesentlich anderes, als das allein äußerlich wahrnehmbare Rezitieren der ihn befördernden Sprüche,

das ihn begleitet und auch in stummem inwendigen Flüstern oder rein geistiger Vergegenwärtigung vollzogen werden kann. Verarmt er in praxi zu ihrem mechanischen Ablauf, so bleibt er in seinem wesentlichen Teile unerfüllt, denn die Hervorbringung des geistigen Bildes der Gottheit ist Voraussetzung für fruchtbare äußere pûjâ gemäß der kategorischen Erklärung „Nur solange dhyâna dauert, dauert pûjâ.“ – Ohne dhyâna ist rein äußere Verehrung wertlos, rein innere in dhyâna ist äußerer weit überlegen, aber wer darf sich vermessen, mit ihr allein ans Ziel zu kommen?

Hier setzt die Funktion des yantra ein, sei es figural menschen- und tierhaft gestaltet (pratimâ), oder ein rein lineares Gebilde (mandala und yantra im engeren Sinne). Im „Wogenstrom der Seligkeit des schakti Gläubigen“ (Schâktânandataranginî) heißt es: „Wer die Gottheit außen sucht und sich dabei von der Gottheit im eigenen Herzen entfernt, gleicht einem Manne, der umherstreift ein Stück Glas zu finden, nachdem er das Juwel Kaustubha, das er in der Hand hielt, weggeworfen hat (Das Juwel Kaustubha gewann Vischnu, als die Götter und Dämonen das himmlische Milchmeer quirlten, und trägt es als Schmuck auf der Brust). Nachdem man seine Gottheit im eigenen Herzen erschaut hat, soll man sie einsetzen in ihre Bildsäule, ihr gemaltes Bild, in ein Gefäß (z. B. ein Topf kann als äußerer Sitz der Gottheit dienen) oder in ein yantra (im engeren Sinne) und sie dann verehren.“

Über diesen Akt der Einsetzung, der die mittels mantraschakti während des dhyâna-Zustandes im eigenen Innern klar erschaute Gottheit als gottlich belebendes Element dem materiellen yantra zeitweilig wie Odem einfügt (prâna-pratischthâ), lehrt das Gandharva-Tantra (die Verehrung Kâlî Durgâs darlegend): „Nach den vorbereitenden Atemübungen (prânâyâma) soll der Andächtige (sâdhaka) eine Handvoll Blumen nehmen. Man soll die Gottheit niemals ohne eine Handvoll Blumen anrufen. Wenn der Andächtige seinen Atem geregelt hat, soll er in seinem Herzen die Höchste Herrin, wie sie vorher beschrieben ist, beschauen, und wenn er dank ihrer Gnade in seinem Herzen das Bild erschaut, dessen Wesen Geistigkeit ist, dann soll er sich der Gleichheit des inneren Bildes mit dem äußeren Bildnis bewußt werden. Dann soll er die strahlende Kraft (tejas) der Geistigkeit in seinem Innern mit Hilfe der „Windkeim“-Zaubersilbe (dem mantra „yam“) aus sich herausführen, entlang dem Atem durch die Nase und in die Handvoll Blumen strömen lassen (die er an die Nase hält). So zieht die Gottheit mit dem Atem aus und tritt in die Blumen ein. Dann soll der Andächtige die Gottheit in das Bildnis oder yantra einsetzen, indem er es mit den Blumen berührt.“

Erst wenn göttliches Wesen durch eine solche Handlung gesammelten Vorstellens, die am sinnfälligen Akt der Übertragung des inneren Bildes im Atem, der die Blumen füllt, ihre Stütze und gleichsam Körperlichkeit hat, in ein irgendwie geformtes yantra als ihren Sitz (pitha) für die Dauer äußerer Verehrungszeremonie eingegangen ist, hat die Andacht zum yantra einen Sinn. Sonst bleibt sie fruchtlos leeres Spiel. Das äußerlich sichtbare Dasein der Gottheit entlastet beim Andächtigen das Vermögen innerer Vorstellung und vertritt ihr Bild, wenn er während der äußeren Verehrung die Gewißheit festzuhalten vermag, daß die Gottheit seines Herzens, das attributhafte brahman, das sich mit seiner mâyâ im menschlichen Bewußtsein des Glaubigen gebunden hat, körperhaft (in irgendeiner anschaulichen Form) vor ihm steht und sich selbst im Zustand der Zweiheit anschaut.

Am sichtbaren göttlichen Wesen vollzieht der weltgebundene Andächtige die Kulthandlung, die König Râma Kriçhna am rein geistigen Bilde seiner Gottheit zu vollbringen gedachte. Ihr Zeremoniell ist eine kultische Entwicklungsform der Brauche, mit denen ein hoher Gast willkommen heißen und geehrt wird. Die Gottheit hat auf dem Ehrensitze Platz genommen, man heißt sie willkommen (svagata), bietet ihr wie einem Ankömmling Wasser für die Füße (pâdya) und die übliche Begrüßungsgabe (arghya) Blumen, Sandelpaste, erfrischende Speise usw. Man bietet ihr ein Bad, danach frische Kleidung und Schmuck aller Art, Essen, danach Wasser zum Mundspülen und Händereinigen, man feiert sie mit hin und her geschwenktem Lichte (nirâjana), Blumenspenden (puschpânjali), Gesang mit Instrumentalbegleitung, Tanz und hymnischem Preislied, verneigt sich vor ihr und umwandelt ihr Bild, indem man ihm ehrfurchtsvoll die rechte Seite zukehrt. Die Bestandteile dieser vielgliedrigen Handlung wechseln in den verschiedenen Quellen der Überlieferung, sind aber vom selben Sinn getragen. Der Gottesdienst findet seinen Höhepunkt im Akt der Selbsthingabe des Gläubigen an die Gottheit (âtmasamarpana) nachdem er ihr sinnfällig seine Verehrung bewiesen hat, gibt er sich ihr zu eigen. Damit ist die Andachtsübung zu Ende, und es bleibt dem Frommen nur übrig, die göttliche Geistigkeit, die er mit pranapratischthâ dem yantra eingeflößt hat, durch den umgekehrten Akt des Weg- und Wiederein sich Zurückziehens (upasambâramudrâ) wieder in das eigene Herz aufzunehmen.

Die Tantra Literatur betont immer wieder, daß diese Form, das Göttliche zu verehren und zu erfahren, nicht die höchste sei, verschweigt aber dabei nie, daß es wertlos und gefährlich ist, sich von ihr zu lösen, ehe dem Geist Schwin-

gen gewachsen sind zur reinen Form bildlos innerer Andacht Im Gautamiya Tantra heißt es „Was man innere Verehrung (antaryāga) nennt, verleiht bei Lebzeiten Befreiung von Grenzen des Menschseins (mukti) Aber ein Recht auf sie haben allein Asketen (muni), die diese Befreiung suchen“ Gemäß der Tantra-Samhitā ist von beiden Formen der Verehrung „die innere für die Sannyāsins bestimmt (die Haus und Familie aufgegeben haben, wie Rāja Rāma Krina, als er dem Beispiel Purnānanda Giri folgte), innere und äußere Verehrung kommt den ubrigen Menschen zu“ – Das „Große Tantra des Erloschens“ (Mahānirvāṇatantra) zeichnet die Rangordnung der verschiedenen Formen der Verehrung auf „Der hochste Stand ist der, in dem die Gegenwart des brahman in Allem erfahren wird Der mittlere Stand ist der Zustand der inneren Schau, der niedrigste der Stand von Preished und Reztation bedeutsamer Silben (japa) und niedriger als der niedrigste ist der rein äußerlicher Verehrung *Yoga ist die Verwirklichung oder Erfüllung der Einheit von Seele (jiva) und Höchstem Wesen (paramatman)* Verehrung beruht auf dem zwiefachen Wissen, daß Er, der Herr und ich sein Diener bin Aber für den, der erfahren hat, daß alles brahman ist, gibt es weder Yoga noch Verehrung mehr“

Die rechte Andachtsubung mittels yantra bezeichnet eine untere Stufe im Entwicklungsgange des menschlich begrenzten Bewußtseins zu grenzenloserer Form wer sich selbst als brahman erfahren hat, für den ist jeder Kultakt im überwundenen Reich der Vielheit mit Aureded und Darbringung leer geworden, seiner bedarf nicht mehr, wer sich allezeit spontan mit allem eins und göttlich weit Ihn hat auch der Drang, den Stand der Zweiheit von Seele und Welt auf immer zu überwinden, aus den Banden der Welt, von Heim und Habe auf den Schwingen des Gleichmuts, der nichts mehr begehrt (varāgya) ins Heimatlose, Besitztentblote, Namenlos Unbestimmte getragen, die Allgewalt des inneren Zuges, heimzukehren in den ursprunglichen Stand kristallener Einheit, laßt den Lebenszielen, die menschliche Gemeinschaft stecken kann, keinen Raum mehr Aber wer, wie die meisten Menschen, tatig der Welt lebend noch ganz Zweiheit ist, bedarf der Zweiheit von Kultzeichen und andachtiger Seele, um seiner eigenen Göttlichkeit in ihrem Gegenuber sich taglich neu bewußt zu werden, wenn das yantra durch die Einsetzung des Odems Leben empfangt und die Gottheit aus seinem Herzen ihm sichtbar gegenubertritt *Der taglich wiederholte äußere Kultakt reift den Geist dazu, in reiner geistiger Verehrung die Gottheit zu erfahren, sich als Gottheit zu erfahren* Die Tantras bezeichnen sich selbst als den Weg zum Erlebnis der

Einheit durch das Erlebnis der Zweiheit. Ihnen erscheint es widerspruchsvoll, zum Erlebnis der Einheit als Überwindung der Zweiheit von Welt und Ich unter Umgebung dieser zwiespältigen Urerfahrung aufsteigen zu wollen. Die unumgängliche Form, die Wahrheit zu vermitteln: das Verhältnis vom Lehrer zum Schüler, verewigt in sich den Stand der Zweiheit, wie kann es Lehre der Einheit zu seinem Gegenstande haben? – Aber auch für den Frommen, der die Einheit erfahren hat, kann Verweilen im Reiche der Zweiheit, bildhafte Verehrung der geliebten Gottheit elementarer Drang seiner Liebe sein: „Was ist der Gewinn der Erlösung? Wasser mündet in Wasser. Ich esse gern Zucker, aber ich mag nicht zu Zucker werden.“ Im letzten samādhi, der Andächtigen und Gott in eins schmilzt, verlischt mit allem übrigen auch das Strahlennetz der Liebe, das die göttliche Mutter und ihr in Schau beseligtes Kind zusammenschlingt.

Rāmaprasād, der große Sänger der Dunklen Mutter, der sein Leben ihrer Verehrung weihte, sang „der Veda verkündet Erlösung dem, der die Gottheit gestaltlos verehrt, mir deucht diese Meinung falsch und oberflächlichem Denken entsprungen. (Rāma-)Prasād sagt immerdar sucht mein Geist die dunkle Schönheit, tu wie du magst, – wer wünscht Nirvāna?“ Das glaubige Gebet „Mutter“ zur Dunklen Göttin, der *śakti*, die *brahman* ist (*brahmayi*), ist der Ausdruck der Einheit im Stande der Zweiheit, – oder „der Ruf der Zweiheit im Meere der Einheit“. Alles Leben ist ihre Entfaltung, aber nur im Auseinandertreten zur Zweiheit kann die unerschöpfliche Sehnsucht ihres Anschauens ausgekostet werden. Darum wird von Rāmaprasād erzählt, man habe ihn selten von der Verehrung des formlos Göttlichen sprechen hören.

„O hundert wahre Veden kunden daß meine rettende Gottheit formlos sei, – Es spricht Śrī Rāmaprasād die Mutter lebt in allen Leibern,
O verblendetes Auge sieh im Dunkel ist die Mutter Erleuchtung des Dunkels.“

Einerei, ob das Bewußtsein des Andächtigen dem Kultbild gegenüber wie Rāmaprasāds Geist im Stande der Zweiheit, der sein Wesen ausmacht, verharrt, oder zur Aufhebung seiner Selbst in volligem samādhi weiterschreitet, oder auch die Gottheit im Bilde mit magischer Praxis um eines bestimmten weltlichen Zieles willen verehrt – immer befindet sich der Andachtige im Akt der Verehrung dem menschlich gestalteten Götterbild als einem yantra gegenüber, in das die Essenz eines inneren Schaubildes eingegangen ist. Damit

gen gewachsen sind zur reinen Form bildlos innerer Andacht Im Gautamiya-Tantra heißt es „Was man innere Verehrung (antaryāga) nennt, verleiht bei Lebzeiten Befreiung von Grenzen des Menschseins (mukti) Aber ein Recht auf sie haben allein Asketen (muni), die diese Befreiung suchen“ Gemäß der Tantra-Samhitā ist von beiden Formen der Verehrung „die innere für die Sannyāsins bestimmt (die Haus und Familie aufgegeben haben, wie Rājā Rāma Kriṣṇa, als er dem Beispiel Pūrṇānanda Giris folgte), innere und äußere Verehrung kommt den übrigen Menschen zu“ – Das „Große Tantra des Erlöschens“ (Mahānirvāṇatantra) zeichnet die Rangordnung der verschiedenen Formen der Verehrung auf „Der höchste Stand ist der, in dem die Gegenwart des brahman in Allem erfahren wird Der mittlere Stand ist der Zustand der inneren Schau, der niedrigste der Stand von Preished und Rezipitation bedeutsamer Silben (japa) und niedriger als der niedrigste ist der rein äußerlicher Verehrung Yoga ist die Verwirklichung oder Erfüllung der Einheit von Seele (jiva) und Höchstem Wesen (paramātmā) Verehrung beruht auf dem zwiefachen Wissen, daß Er, der Herr und ich sein Diener bin Aber für den, der erfahren hat, daß alles brahman ist, gibt es weder Yoga noch Verehrung mehr“

Die rechte Andachtsübung mittels yantra bezeichnet eine untere Stufe im Entwicklungsgange des menschlich begrenzten Bewußtseins zu grenzenloserer Form wer sich selbst als brahman erfahren hat, für den ist jeder Kultakt im überwundenen Reich der Vielheit mit Anrede und Darbringung leer geworden, seiner bedarf nicht mehr, wer sich allezeit spontan mit allem eins und göttlich weiß Ihn hat auch der Drang, den Stand der Zweierheit von Seele und Welt auf immer zu überwinden, aus den Banden der Welt, von Heim und Habe auf den Schwingen des Gleichmuts, der nichts mehr begehrt (varagya) ins Heimatlose, Besitzentblößte, Namenlos Unbestimmte getragen, die Allgewalt des inneren Zuges, heimzukehren in den ursprünglichen Stand kristallener Einheit, läßt den Lebenszielen, die menschliche Gemeinschaft stecken kann, keinen Raum mehr Aber wer, wie die meisten Menschen, tätig der Welt lebend noch ganz Zweierheit ist, bedarf der Zweierheit von Kultzeichen und andächtiger Seele, um seiner eigenen Göttlichkeit in ihrem Gegenüber sich täglich neu bewußt zu werden, wenn das yantra durch die Einsetzung des Odems Leben empfangt und die Gottheit aus seinem Herzen ihm sichtbar gegenübertritt Der täglich wiederholte äußere Kultakt reift den Geist dazu, in reiner geistiger Verehrung die Gottheit zu erfahren, sich als Gottheit zu erfahren Die Tantras bezeichnen sich selbst als den Weg zum Erlebnis der

Einheit durch das Erlebnis der Zweierheit Ihnen erscheint es widerspruchsvoll, zum Erlebnis der Einheit als Überwindung der Zweierheit von Welt und Ich unter Umgehung dieser zwiespaltigen Urerfahrung aufsteigen zu wollen. Die unumgängliche Form, die Wahrheit zu vermitteln: das Verhältnis vom Lehrer zum Schüler, verewigt in sich den Stand der Zweierheit, wie kann es Lehre der Einheit zu seinem Gegenstande haben? – Aber auch für den Frommen, der die Einheit erfahren hat, kann Verweilen im Reiche der Zweierheit, bildhafte Verehrung der geliebten Gottheit elementarer Drang seiner Liebe sein. „Was ist der Gewinn der Erlösung? Wasser mündet in Wasser. Ich esse gern Zucker, aber ich mag nicht zu Zucker werden.“ Im letzten samādhi, der Andächtigen und Gott in eins schmilzt, verlischt mit allem übrigen auch das Strahlennetz der Liebe, das die göttliche Mutter und ihr in Schau beseligtes Kind zusammenschlingt.

Ramaprasād, der große Sänger der Dunklen Mutter, der sein Leben ihrer Verehrung weihte, sang: „der Veda verkündet Erlösung dem, der die Gottheit gestaltlos verehrt, mir scheint diese Meinung falsch und oberflächlichem Denken entsprungen.“ (Rāma) Prasad sagt immerdar: „sucht mein Geist die dunkle Schönheit, tu wie du magst, – wer wünscht Nirvana?“ Das gläubige Gebet „Mutter“ zur Dunklen Göttin, der *śakti*, die *brahman* ist (*brahma mayi*), ist der Ausdruck der Einheit im Stande der Zweierheit, – oder, der Ruf der Zweierheit im Meere der Einheit.“ Alles Leben ist ihre Entfaltung, aber nur im Auseinandertreten zur Zweierheit kann die unerschöpfliche Seligkeit ihres Anschauens ausgekostet werden. Darum wird von Ramaprasād erzählt, man habe ihn selten von der Verehrung des formlos Göttlichen sprechen hören.

„O hundert wahre Veden künden: daß meine rettende Gottheit formlos sei, – Es spricht Sri Rāmaprasād: die Mutter lebt in allen Leibern,

O verblendetes Auge: sieh: im Dunkel ist die Mutter: Erleuchtung des Dunkels.“

Einmal, ob das Bewußtsein des Andächtigen dem Kultbild gegenüber wie Ramaprasāds Geist im Stande der Zweierheit, der sein Wesen ausmacht, verharrt, oder zur Aufhebung seiner Selbst in völligem samādhi weiterschreitet, oder auch die Gottheit im Bilde mit magischer Praxis um eines bestimmten weltlichen Zieles willen verehrt – immer befindet sich der Andächtige im Akt der Verehrung dem menschlich gestalteten Gotterbild als einem yantra gegenüber, in das die Essenz eines inneren Schaubildes eingegangen ist. Damit

Myriaden Welten, die – wie ein Ei neben dem anderen – zwischen seiner Welt und der irdischen gelegen sind, stellt er ihre Erscheinung greifbar nahe vor Augen mit seinem Licht, das, sie erhellend, Weltberge, Walder und Schöpfungen von Gotter-und Menschenhand und was sonst alles dazwischenliegt, wie Glas durchstrahlt Dann fragt der Buddha auf Erden, Schakyamuni, einen Bodhisattva seiner Schar nach vielen der Erscheinungen, die in magischer Schau vor ihm stehen, und Frage und Antwort des Meisters, die in der Fülle des Gesichts beschreibend und deutend kreisen, bestätigen abschließend die Wahrheit der offenbarenden Rede Schâkyamunis Die Wahrheit aus dem Munde des Vollendeten wird besiegelt durch die Worte des Belehreten, der verkundet, er schaue wahrhaft in übersinnlichem Licht, was er mit sinnlichem Ohr vernommen

Menschengeist entratselt nichts am Bilde des Übermenschlichen, das er fassen kann, aber der glaubigen Hingabe wie der Kraft des Yoga enthüllt das Gottliche sein übersinnlich sichtbares Teil, wie es auch mit Menschenzunge zu ihm spricht Daher der unvergleichliche Wert heiliger Überlieferung und die unendliche Bedeutung ihrer getreuen Bewahrung Die Erscheinung des Gottlichen, die der Glaubige in sich aufruft, ist, wie Texte zeigen, bis ins Kleinste der Formen ihrer Glieder, ihrer besonderen körperlichen Merkmale und der Maße ihres Baus, bis in Farbtöne, Ausdruck und Haltung, Schmuck und Attribute jenseits aller Willkur festgelegt Sie ist Kopie eines ersten übersinnlich inneren Schaubildes nach den Vorschriften verborgener Überlieferung Das erklärt nicht nur die große traditionelle Gebundenheit des Kultbildes in der Verwendung der Formelemente, aus denen es sich in zeitlich und landschaftlich mählich abgewandelten Vertretungen immer gleicher Typen aufbaut, diese Beziehung zum inneren Schaubild, dessen Gefäß, dessen räumlich körperliche Projektion es ist, erklärt das allgemeinste seines Stils

Aus der inneren Anschauung erwachsen, ihr als yantra zum Trager dienend, zum Zielpunkt, wenn ihr Gehalt nach außen herausgestellt wird, ist das Kultbild in seinem Stil dem sinnlichen Sehen wesensfremd Es hat nichts mit dem äußeren Auge zu tun Es sucht das Auge nicht und hat ihm nichts zu sagen, wie es nicht betrachtet, sondern fixiert sein will Auch wenn es formal ganz aus Abbildern von Dingen der Welt äußerer Sichtbarkeit aufgebaut ist, spiegelt es reine innere Anschauung, der es als Typus entstammt Und steht im allgemeinsten seines Stils eben unter den eigenen Gesetzen dieser inneren Anschauung

AUSSERES SEHEN UND INNERES SCHAUEN

Außeres Sehen und inneres Schauen (dhyāna) sind in ihrem Wesen grundverschieden. Daraus folgt, daß Bildwerke, die sinnfällige Kopien und gemäße Behälter innerer Schaubilder sind, im Allgemeinen ihrer Form anders geartet sein müssen als Kunstwerke, die, aus der Freude an dem schönen Schein der Welt zu seiner Verklärung geboren, an das betrachtende, unersättlich schweifende äußere Auge appellieren. Denn sie wollen nicht betrachtet, sondern fixiert sein, nachdem sie mit dem Leben des gläubigen Herzens belebt worden sind.

Wenn uns – den Betrachtungsfrohen – dieser Prozeß gleich versagt ist, können wir die eigenartige Form der Gebilde, die er zu seinem Gebrauch hervorgebracht hat, wenigstens in etwas verstehen, wenn wir uns den Wesensgegensatz äußeren Sehens und inneren Schauens vor Augen führen.

Das Auge, das nach außen in die Welt hineinblickt, findet sich einer Mannigfaltigkeit gegenüber, die es nicht auf einmal in einem einzigen Akt mit gleicher Schärfe erfassen und in sich aufnehmen kann. Richtet es seine Kraft des Erfassens auf ein Stück der in seinem Blickfelde ausgebreiteten Mannigfaltigkeit, so wird es zwar der anderen in diesem Felde befindlichen Gegenstände auch gewahr, aber sie bleiben ihm vergleichsweise unscharf und werden nicht mit vollem Bewußtsein so erfaßt, durchdrungen und gedeutet, daß ein klares Abbild von ihnen zurückbleiben könnte. Sie stehen zwar im Blickfelde, können aber – wenigstens zum Teil –, wenn nachträglich ein Inventar des Gesehenen aufgenommen werden soll, in ihm gar nicht figurieren, da sie zwar da waren, vielleicht auch gespürt, aber nicht eigentlich bemerkt wurden. Denn sie sind nicht fixiert worden. Will das Auge die ihm in seinem Blickfelde gegebene Mannigfaltigkeit wirklich ganz verarbeiten, so muß es in ihr spazieren gehen und hin und her gleitend ein Stück des Blickfeldes um das andere fixieren, um seinen Inhalt scharf zu fassen und registrieren zu können. Der außerordentliche Unterschied an Umfang, der zwischen dem fixierten, in einem Akt scharf erfassbaren Teil des Blickfeldes und seinem weiten Raum besteht, dessen Inhalt das Auge nur unbestimmt gewahr wird und nicht mit derselben Exaktheit registrieren kann, bedingt eine dauernde Unruhe, eine schweifende Beweglichkeit des Blicks, wofern das Auge dem jeweiligen Gesamthalt seines Blickfeldes einigermaßen gleichmäßig gerecht werden will.

Die nach außen gerichtete Sicht gleicht einer großen Linse mit einem nur kleinen Brennpunkt; soll verschwommen Wahrgenommenes zu scharf Gesehenem werden, gilt es den Brennpunkt im Blickfelde immer wieder zu verlagern. In der jeweiligen Verschiebung des Brennpunktes hierhin und dorthin im Blickfeld ist das Auge einigermaßen frei; hervorstechenden Farbtönen, bedeutendem Kontur gelingt es wohl, es auf sich zu ziehen, es einzufangen und zu leiten; das Großartige wie das Gefällige und Absonderliche sprechen es an und laden zum Verweilen. Aber wenn an Stelle bloßer Hingegebenheit an das Mannigfaltige des Blickfeldes der Wille, es zu verarbeiten und in seiner Totalität zu registrieren erwacht, lenkt er den Brennpunkt scharfer Sicht wie eine Scheinwerfergarbe frei dahin über Ansprechendes und Verschwiegenes. Immer aber muß er wählen und den Lichtstrahl scharfer Sicht hier von einem Fleck lösen, der nun wieder in Dammer taucht, wenn dort ein anderer fixiert werden soll, auf den der Wille den Brennpunkt richtet. Das Spiel des wechselnd erfassenden Auges über sein Blickfeld hin ist wie ein Tanz von Sonnenstrahl und Wolkenschatten über einer Landschaft. Im ganzen ist es ein lustvolles Spiel, dieses beständige Fahrenlassen des eben Ergriffenen um eines neu zu Ergreifenden willen, das auch alsbald entgleiten wird zugunsten eines fernerer Zieles, das fixiert wird. Das Auge freut sich seiner Macht, sich nach Belieben wechselnd der Dinge zu bemächtigen, die vor ihm gebreitet sind; es fühlt sich Herr im Schenken und Versagen seiner Aufmerksamkeit und ist wie eine schöne, von vielen Männern umspielte Frau, die nichts von Treue weiß und nur den Reizen folgt und ihren Launen.

Wie anders jenes innere Gesicht! Vor ihm breitet sich nicht als natürliche Fläche seines Spiels ein kontur- und farberfulltes, ruhig verharrend-geduldiges Feld, dessen unbefriedigende Schärfe und Klarheit es mit gleitendem Lichtstrahl wechselnd zu beheben gälte; – es ist wie ein dunkler Brunnen, über dessen Rand nicht immer, und immer wechselnd, Gestalten sich beugen, die sich auf seinem Grunde spiegeln. Die äußere Sicht wendet ihre Aufmerksamkeit von unerwünschten Teilen ihres Blickfeldes ab, und sie sind gleichsam nicht mehr, denn an ihrer Stelle, den Brennpunkt erfüllend und keinen Raum in ihm lassend, stehen nun andere; sie laßt erfreuende Dinge sich ohne Wehmut entgleiten, weil sie sich frei weiß, nach Belieben in einem Sprunge über das Blickfeld hin zu ihnen heimzukehren. Aber über den Rand des dunklen Brunnens beugen sich unerwünschte Gestalten, und vergebens zittert der Spiegel im Grunde, der ihr Bild nicht tragen will: es bleibt und bleibt. Reizende Erscheinungen neigen sich jah über ihn hinab, aber ihr Bild ver-

huscht, kaum daß der Spiegel es freudig fing, und umsonst beschwört er den Schimmer der langst Enteilten, zu bleiben Wo nicht ein mächtiger, in Yoga geschulter Wille waltet, gelingt es kaum, den Spiegel rein zu halten von unerwünschten Bildern und wechselnden leeren Gleichgültigkeiten, ihn stetig zu füllen mit großer vielfältiger Anschauung, die bleibt, oder seine Fläche nach Belieben in völlige Leere zu tauchen

Dem ungeschulten inneren Gesicht gelingt es zwar im allgemeinen, Bilder, die aufgetaucht ihm alsbald entschwanden, wieder aufzurufen, aber es scheint ihm versagt, ohne technische Hilfen aus anderen Sphären des Ich sich an Bildern heraufzubeschwören, was ihm beliebt Wohl ist es umstande, sich den Wunsch zu erfüllen, daß seine dunkle, gleichsam vernebelte Fläche sich mit irgendeinem deutlichen Bilde fülle, aber es steht nicht in seiner Macht, welches Bild komme, wenn es nach Bildern verlangt Nur selten und nur auf Umwegen wird es sich nachträglich Rechenschaft geben können, warum unter einer Reihe von Bildern, deren Auftauchen auf seinen Appell ungefähr gleichermaßen nahe lag, gerade dieses Bild und kein anderes kam Und wenn es sich ein Recht beimißt, dem auftauchenden zuzurufen „Dich eben wollte ich, nach dir habe ich gerufen“ ist es das Opfer einer Selbsttäuschung Denn das angesprochene Bild war schon im Auftauchen, es war in seinem Kommen schon irgendwie sichtbar, es mußte schon, wenn auch nur matt, gesichtet sein, um angesprochen zu werden Und es darf den Appell „Komm, zeig dich“ mit dem Zweifel necken „Riefst du mich nicht, weil ich schon kam? und konntest du mich nicht nur darum rufen, weil ich mein Kommen schon angezeigt hatte? Bist du nicht wie einer, der zwar erwartet und wünscht, daß jemand zu ihm in seinen Raum trete, der aber nicht weiß, wer kommen wird, und nun, da ein nicht Unerwünschter sich bemerkbar macht, dem Ankommling und sich den Schein erwecken will, er habe gerade nach ihm und keinem anderen verlangt, indem er den schon Kommenden anruft Ware statt meiner ein Unerwünschtes gekommen, so wäre deutlich geworden, daß du nicht umstande bist, zu rufen, wen du willst, – vielleicht aber den, der im Kommen ist, wieder wegzujagen, indem du rufst „Nicht dieser, aber irgendein anderer und angenehmerer komme!“

Wo nicht ein besonderer Anblick das nach außen gerichtete Auge fesselt und immerwieder einzukehren zwingt, schweift es spielend und herrisch im Formen schatze des Blickfeldes umher, wählt aus und setzt sich dabei selbst die Zeit, wie lange es verweilt, das innere Auge ist Erscheinungen ausgesetzt, die sich ungefragt und überwältigend aufdrängen, die nicht ohne Ringen, oft nicht

ohne wiederholten Befehl sich aus seinem Lichtkreis verdrängen lassen, die es oft vergeblich bittet, zu bleiben, die es fliehend erhaschen und zurückbeschworen muß, die wiederzubringen immer Arbeit kostet

Das äußere Auge kann unter den Schätzen seines Blickfeldes scharf sehen, erfassen und bewältigen, worauf immer es seinen Brennpunkt lenkt, und immer ist die Scharfe gleich, denn sie ist Kraft des Brennpunktes, die Scharfe der Erscheinungen des inneren Auges, das noch nicht durch Konzentration geschult ist, hängt durchaus nicht nur von seinem Willen zum Scharfsehen ab. Die unterschiedliche Klarheit und Intensität, mit der sie sich einstellen, scheint in hohem Maße eine Eigentümlichkeit einer jeden von ihnen zu sein, und der Wille, sie scharfer zu sehen, findet an ihnen bald eine Grenze, die bei den einzelnen sehr verschieden liegt. Für das äußere Auge ist das, was nicht scharf gesehen wird, doch noch, weil es im Blickfelde liegt, wenn auch verschwommen, irgendwie da, aber das Nebeneinander von Scharf und Unscharf, das darum dem äußeren Blickfelde notwendig eignet, fehlt dem Lichtkreise des inneren Auges ganz. Was das innere Auge zugleich schaut, ist in seiner Mannigfaltigkeit durchgängig von gleicher Scharfe oder Undeutlichkeit, denn sein Lichtkreis ist nicht wie eine Linse mit kleinem Brennpunkt und weitem Felde zerstreuter Strahlung. Eher kann man sein Feld mit einer Mattscheibe vergleichen, die in verschiedener Einstellung bald einen konturlosen grauen Schimmer zeigt oder verschwimmenden Kontur mit undeutlichen Farbflecken in mannigfacher Abstufung der Scharfe bis zum völlig klaren, greifbar umrissenen, scharfen Bilde. Immer aber herrscht auf der erhellten Fläche Verschwommenheit wie Scharfe ganz gleichmäßig, kein Teil hat einen Vorrang an Deutlichkeit.

Und eben diese Eigentümlichkeit des inneren Gesichts, daß es in jedem Moment seiner Tätigkeit innerhalb des Mannigfaltigen, das ihm erscheint, keinen notwendigen Unterschied der Intensität des Erscheinens und darum keine schweifende Unrast kennt, ist wohl der Schlüssel zum Verständnis jenes Allgemeinen am Stil indischer Kultbilder, die räumlich körperhafte Erscheinung inneren Gesichtes sind und seine Eigenart an sich tragen müssen, wenn sie sich zum yantra eignen sollen, wenn sie das Bildnis der Gottheit im Herzen, wie es erfolgreiche Konzentration in innerem Gesicht herauf beschworen und aufgebaut hat, wirklich in sich aufzunehmen und seine Rolle im Andachtsdienste fortzuführen imstande sein sollen.

Die wesentliche Schwierigkeit, die der Gläubige überwinden muß, wenn er das Bild der Gottheit in seiner Mannigfaltigkeit vor dem inneren Auge

versammeln will, besteht gewiß nicht darin, daß die einzelnen Bestandteile, wenn er sie nacheinander zu schauen verlangt, nicht kämen. Die heilige Tradition, in die er eingeweiht ist, enthält die Anweisung dazu, sie aufzurufen, und er weiß sie natürlich auswendig, er braucht in der Erinnerung nur den Wortlaut heraufzubeschwören, um Erscheinungen, die seiner Beschreibung entsprechen, vor seinem inneren Auge auftauchen zu sehen. Da wirkt die Kraft des gemurmelten oder nur inwendig produzierten Lautes (mantraschakti) und erzeugt was dem Schall entspricht im Raum des inneren Auges. Besonders wirksam ist in diesem Beschwörungsakt innerer Bilder die mantraschakti bedeutsamer Silben, mit denen die Essenz übersinnlicher Wesenheiten sich im Bereich des Schalles darstellt, etwa *om*. Konzentriert sich der Geist auf sie, indem er sie laut oder innerlich ausspricht, so zwingen sie die anschauliche Erscheinungsform des Wesens, das in ihnen Laut wird, ins Feld des inneren Auges.

Außerordentlich schwer aber ist es gewiß, heraufbeschworene Bildteile festzuhalten, daß sie bleiben, wenn immer neue andere zu ihnen in den Raum gezwungen werden. Dann entsteht ein unruhiges Hin und Her, das freilich nicht der Bewegung einer Lichtgarbe über dämmerndem Grunde vergleichbar ist, sondern einem Haschen und Greifen nach entweichenden Gestalten, und ein immer erneutes Rufen „bleib hier“, „komm wieder“ und ein Drängen „auch du komm noch herbei“. Es bedarf langer Schulung, ehe es gelingt, eine größere Menge von Bildelementen, die einem einzigen Aufbau dienen sollen, nur in längerem gleichzeitigen Beieinander vor dem inneren Auge versammelt zu halten und seine Aufmerksamkeit gleichmäßig über sie zu verteilen, denn sobald eines sich unbeachtet fühlt, verblaßt es, schwindet hin und taucht wieder in den dunklen Grund, aus dem der technische Griff das Aussprechen des verschwisterten Lautes, oder die Beziehung auf ein schon im Lichtkreis des Auges Vorhandenes, ihm Nahestehendes es heraufgezogen hat. Die Gäste, die in den Raum vor dem inneren Auge geladen werden, folgen dem Zwange wohl willig und erscheinen, aber wenn der Herr des Raumes, der sie gerufen hat, sich einen Augenblick nicht mit ihnen beschäftigt oder ihnen nur zu wenig Aufmerksamkeit widmet, entgleiten sie lautlos durch die dunklen Vorhanghaften Wände, die den erhellten Raum umschließen ins namenlose Dunkel, dem sie entstiegen, und müssen erst wieder neu gerufen werden.

Aber schließlich ist es gelungen ihre bunte Gesellschaft drängt sich im engen lichtvollen Raume und jede Erscheinung nimmt den Platz ein, der ihr

zukommt, auch letzte, noch vermißte Gäste treten ein, ohne daß andere dafür entweichen. Da hört die Unrast erwünschten Kommens, unerwarteten Verschwindens auf, das durcheinanderschießende Gewoge der gerade Anwesenden hat sich gelegt, Ordnung herrscht und Ruhe breitet sich. Das innere Bild ist aufgebaut und steht. Das ist nur möglich, wenn das innere Auge mit seinem Licht alle die Anwesenden gleichmäßig umfaßt, so daß keiner verbleichend entweichen kann, und wenn keinem ein Mehr zuteil wird von der Energie des Ergreifens, die Auftauchendes packt und festhält. Denn jeder Mehraufwand an Interesse, der einem unter ihnen zufließt und die Intensität seiner Erscheinung erhöht, entzieht den anderen etwas von dem Leuchten, das ihr Leben vor dem inneren Auge ist. *Vollig gleichmäßig und ohne hin und her zu greifen bestrahlt das innere Auge alles, was vor ihm versammelt ist, wie die Sonne am wolkenlosen Himmel Landschaft, die sich unter ihr breitet.* „Diese beseligende brahman-Gestalt betrachtend soll er seinen Geist fest auf alle ihre Glieder richten“ verkundet Vischnu im Schrimad Bhâgavata (S 31).

Ohne Vorrang untereinander, ohne Unterordnung, mit gleicher Intensität leuchtend, in gleicher Selbstgenugsamkeit zu einem Aufbau vereint, weil die Mannigfaltigkeit der gottlichen Erscheinung vor dem geschulten inneren Gesicht. Da bewegt sich nichts an ihr, keine Linien streifen bedeutsam leitend dahin, denn hier ist kein Brennpunkt, der wechselnd über eine Vielheit hier hin und dorthin zu leiten wäre, der ganze Raum des inneren Auges ist ein einziger Brennpunkt, in dem alles Anwesende mit gleicher Klarheit strahlt. Alle Teile ruhen in sich selbst, wissen ein jeder nur um sich, wie das den Erscheinungen des inneren Auges eigen ist, die seiner Ungeschultheit alsbald völlig zu entweichen gewohnt sind, sobald sie nicht fixiert werden. Das Wunder der Schulung, die Vollkommenheit der Konzentration ist es eben, daß trotz ihrer Natur keines von ihnen entweicht. Aber sie sind ihrer Art gemäß da als ein reines großes Nebeneinander ohne universale Bezüglichkeit aufeinander, die eine geheime unendliche Bewegung in sich bergen wurde und nur in einer rastlos schweifenden Bewegtheit des schauenden Auges erfaßt werden konnte, die dem inneren Auge wesensfremd ist. Dieses Mannigfaltige, das in seinem Dasein vor dem inneren Auge Stetigkeit erlangt hat, mag man, weil es durch und durch gleichmäßig fixiert und ohne jeden Unterschied an Intensität des Daseins ist, trotz seiner Ausgedehntheit als punkthaft empfinden, die ganze Fläche des inneren Gesichtes ist in diesem Zustand um und um gleichmäßig brennpunkthaft. In dieser Punkthaftigkeit des inneren Bildes ist seine klare, mit allen ihren Teilen selbstgenugsame Mannig

faltigkeit nicht ausgelöscht, sondern aufgehoben, das ist: bewahrt bis ins kleinste Einzelne, ohne daß dieses Einzelne an sich selbst Geltung hätte, ohne daß die bestrahlende Fixierung letzthin ihm gälte. Sie gilt dem Ganzen, als der Zusammenfassung alles Einzelnen, dem Aufbau, nicht den Baugliedern, der „Haltung“ nicht dem Stoffe, an dem sie erscheint. (Vgl. oben S. 32.)

Dieses eigentümliche Schaubild, das, den ganzen Sichtraum füllend, in allem Einzelnen gleich klar und selbstgenugsam in sich selbst ruht und als Ganzes mehr ist als eine bloße Ansammlung von Einzelem, ist ein spezifisches Erzeugnis des inneren Gesichts. Das äußere Auge mit seiner unendlichen Beweglichkeit hat ihm nichts Verwandtes an die Seite zu stellen. Dieses spezifische Schaubild, das den Gegensatz flächenhafter Breite und punkthafter Schärfe bei völligem Fehlen innerer Bewegung in sich vereint, ist der geistig-anschauliche Stoff, der im Prozeß der Andacht auf das Kultbild projiziert wird; dieses Schaubild bestimmt mit dem Grundgesetz seiner Form den allgemeinsten Stil des Kultbildes, insofern es als yantra dienen kann, – wie es die Quelle seiner körperhaft-räumlichen Erscheinung ist. Aus seinem Wesen wird das Eigentümliche des figuralen indischen Kultbildes verständlich, das den klassisch gewohnten westlichen Beschauer, – wofern er nicht durch materiale Vertraulichkeit mit seinen Vertretern dagegen abgestumpft ist – immer wieder mit weihevollen Schauern der Befremdung von sich abrückt. Diese Gestalten: Götter, Buddhas und Heilige, von mannigfacher Form erfüllt, sind völlig in sich geschlossene Einheiten, und doch fehlt ihnen ganz, was dem klassischen Kunstwerk Geschlossenheit und Rundung verleiht, die unendliche tektonische Bezüglichkeit der Teile aufeinander, die dem eingefangenen Blick jene kleine Unerschöpflichkeit von Gleitbahnen gibt. Dem äußeren Auge mag sie erwünscht sein. Klassisch gesonnene Kunst betrachtend gibt das äußere Auge die ihm angeborene Freiheit, seinen Brennpunkt launisch zu verschieben, auf und empfängt dafür das Gesetz seines Gegenstandes: das beglückende Geschenk, sinnvolle Tektonik auf irrationalen Bahnen abzutasten, ohne ihrer satt zu werden. Ein Auge, das dieses lustvolle Opfer seiner Freiheit gewohnt ist und profan vor ein indisches Kultbild hintritt, mit dem Wunsche, sie daran zu verlieren, um für sie eine unvergeßliche Erinnerung an das selig hin und her gleitende Eindringen in einen geheimnisvollen Formenzusammenhang einzutauschen, Erinnerung an ein beglücktes Kreisen zwischen bedeutenden Überraschungen, zwischen Vertrautem, das immer neue Seiten zeigt und Einzelem, das sich immer mit anderem anders verknüpft, Erinnerung an die Hingabe des eigenen, will-

kürlichen Tempos der Brennpunktbewegung an den besonderen Rhythmus dieser Tektonik – ein Auge, das mit solchen, ihm ganz natürlichen Wünschen betrachtend vor ein indisches Kultbild tritt, wird keinen von ihnen erfüllt bekommen

Hier kann das äußere Auge auf jeder Einzelheit unendlich lange ruhen, ohne daß sie es weiterwiese, weitertrüge zu anderen und es zwänge, in rastlosen Umlaufen nacheinander mahlich an ihrer Gesamtheit entlangzugehen. Hier ist ja alles Ruhe, alles bedeutet nur sich selbst und steht für sich als ein Letztes da, ohne auf einen tektonischen Zusammenhang zu verweisen, in dem es diene. Halsketten, Brustschmuck und Huftband, Armbänder und Fußringe des tanzenden Krischna (Tafel 20) beziehen die unerbittliche Selbstgenugsamkeit ihres Daseins aus der Scharfe gelungenen inneren Gesichtes, sie sind für sich da, weil sie an seiner Erscheinung so wenig fehlen dürfen, wie Keule und Muschel, Wurfscheibe und Lotus in den vier Händen Vischnus (Tafel 16). Sie sind nicht Glied einer Tektonik, sondern Ingrediens einer Versammlung wesensbezeichnender Anschauungswerte. Auch hat die tanzende Bewegung des Knaben Krischna in ihrem Schwunge etwas verhalten Schwebendes, er ruht gleichsam in ihrer Augenblicksbewegung, keiner Schwere unterliegend. Denn das innere Auge, das den gottlichen Knaben in seinem Siegestanze aufruft, schaut ihn wohl als Tanzenden, aber nicht tanzend in bald dieser, bald jener Bewegung. In seinem frischen Schwunge ist Krischna ihm ein stetiges Bild, das Gesetz der Schwere ist für das innere Gesicht aufgehoben. So sind auch die säulengleichen Füße des stehenden Vischnu nicht Träger seines herrlichen Rumpfes, und seine Hände brauchen keinen Aufwand, um Keule und Wurfscheibe zu halten (Tafel 17/18). Die Gestalt ist in ihren Teilen und mit ihren Attributen ein Beieinander sinnlich sichtbarer Wesenszeichen, die sich zu einer traditionellen Wesensaussage im Reich der Sichtbarkeit als eben dieses Beieinander zusammenfinden müssen – dabei ~~wacht jedes Stück, Krone wie Brustschmuck, neben anderen in unerbittlicher~~ Selbstbefriedigung, nur sich selbst aussagend. Diese Unerbittlichkeit stellt sich profaner Betrachtung als großartig verschlossene Ruhe, als undurchdringlicher Ernst, Sachlichkeit jenseits aller Gefälligkeit dar. Der unendliche Reiz, der dabei die Leiber dieser Gestalten und ihre Haltung umspielt: Vischnus, Rāmas, Lakshmis, der Buddhas und so vieler anderer, ist kein Ziel, das bei ihrer Entstehung als Effekt vorgeschwebt hätte, er ist ein Abglanz eines notwendigen Ingrediens des inneren Bildes, dem sie entstammen und das sie aufnehmen wollen (Tafel 23–26). Der Andächtige soll ja, wenn

sein inneres Schauspiel vor ihm versammelt ist, „sein Bewußtsein unter tauchend baden in Fluten der Liebe“ zu der Gottheit des Herzens, die er anschaut Schönheit gehört zum Wesen dieser göttlichen Erscheinungen, wie dasselbe Göttliche sich auch in schreckenerregender Gestalt offenbaren kann Das innere Bild der Gottheit und das yantra rußen, das ihm gleichen muß, strahlt Liebreiz, schwimmt wie in unirdischer Süße, weil das Auge, das es schuf und fixierte, in Fluten der Liebe zu Gott gebadet ist

Wohl besteht eine tiefe Bezuglichkeit unter allen Formelementen, die sich in einem Kultbild als sein sichtbarer Formenbestand vereinigen, aber sie ist nicht tektonisch dynamischer Art, sondern ideeller Natur Keines von ihnen darf fehlen, sonst wäre das yantra ein unvollkommenes Werkzeug, ein unvollständiges Abbild des übersinnlichen Wesens und hatte keinen Sinn, keines von ihnen darf einen anderen Platz im Rahmen der übrigen haben, eine andere Haltung einnehmen, ohne daß die Bedeutung des Ganzen sich wesentlich veränderte und sich ein anderer Sinn in ihm aussagte, meist aber gar keiner So hat das Kultbild als Wesensaussage von übersinnlichen Mächten und Zusammenhängen wohl eine unerbittlich festgefügte Ordnung seines Formbestandes – eine sehr viel starrere, als dem klassischen Kunstwerk jemals möglich ist –, aber dank seiner elementaren Beziehung zum inneren Gesicht keine tektonische Dynamik

YOGA UND LINEARES KULTBILD

⟨YANTRA UND MANDALA⟩

ALLGEMEINES

Das lineare Gebilde in Magie und Kult

In den bisher bekanntgewordenen Tantratexten ist vom figuralen Kultbild (pratimā) sehr viel seltener die Rede als vom linear-geometrisierenden yantra (Tafel 33–36). Diese zweidimensionalen regelmäßigen Gebilde erfreuen sich zum Teil wohl darum größerer Verbreitung, weil sie besonders einfach anzufertigen sind, zum Teil, weil sie – vielfach zu magischen Zwecken verwandt und überhaupt esoterischem Brauche dienend – dem Blick des Uneingeweihten weniger verraten als figurale Gebilde. Ein wesentlicher Grund ihrer großen Verbreitung liegt aber gewiß auch darin, daß sie in ihren einfachen Symbolen einen umfassenderen Sinn zum Ausdruck bringen können als das figurale Kultbild mit seinen Mitteln.

Über ihren hohen Wert herrscht in den verschiedenen Quellen nur eine Meinung. Sie stehen funktionell ebenbürtig, wenn nicht überlegen neben ihren figuralen Geschwistern. Im Kulārṇava-Tantra heißt es von ihnen¹⁾:

„Vom yantra wird gelehrt, daß es aus mantras (bedeutungsvollen heiligen Silben und Worten) besteht. Denn die Gestalt der Gottheit sind mantras (devatā mantrarūpiṇī). Wird die Gottheit im yantra verehrt, ist sie alsbald voller Gnaden.

Das yantra wird yantra genannt, weil es Bezwingung (ni-yantrana) aller Übel bewirkt, die aus Lust, Zorn und anderen Fehlern erwachsen. Ein Gott, den man im yantra verehrt, ist voller Huld.

Was der Leib für den Lebensfunken (jīva) ist, was das Öl für das Licht der Lampe, das stellt das yantra für alle Götter vor.

Darum soll man ein glückbringendes yantra samt Umrahmung aufzeichnen oder vor dem inneren Auge entwickeln (dhyā), nachdem man alles, was dazu

¹⁾ Tantrik Texts Vol. V. Kulārṇava-Tantra ed. by Tāranātha Vidyārātṇa, London 1917, VI. 85–90.

wissenswert ist, aus dem Munde des Lehrers erfahren hat, und es nach Vorschrift verehren

Wenn einer die Gottheit auf einem Sitze (pīṭha) abgesondert ohne yantra verehrt, dann reißt er auseinander was wie Glieder eines Leibes zusammengehört¹⁾ und zieht die Verwünschung der Gottheit auf sich herab

Jede auf einem Sitze für sich und jede besonders mit dem ihr eigenen yantra so soll man die Gottheiten mit ihrem sie umrahmenden Gefolge der Vorschrift gemäß verehren “

Die Hochschätzung des linearen yantra geht also – wenigstens im Kulārnavā-Tantra – so weit, dem figuralen Kultbild die Fähigkeit, die Gottheit in sich zu bannen, abzusprechen, wenn es nicht von seinem linearen Geschwister begleitet ist

Auf die Etymologie des yantra, die das Kulārnavā-Tantra gibt, ist kein allzugroßer Wert zu legen. Daß sie vor wissenschaftlicher Kritik nicht bestehen kann, weil sie an spezieller Bedeutung mehr in das Wort hineinlegt, als herauszuholen ist, fällt weniger ins Gewicht. Es kommt ja darauf an, zu wissen, welchen Sinn mit dem Worte yantra zu verknüpfen dem eingeweihten Inder befiel. Die außerordentliche Rolle, die Silben und Worten als Trägern esoterischer Bedeutung in der Tantralehre zufällt, erklärt die Möglichkeit, sie ebenso kühn wie mannigfaltig zu interpretieren. Die Kühnheit etymologischer Interpretation, die in allem und jedem sprachlichen Element neben dem gelaufigen noch einen anderen geheimen Sinn zu sehen weiß, wird hier, wie schon in der esoterischen Theologie der alten Veden, geradezu ein Unterpfand ihrer Gültigkeit. Wie auch anderwärts zeichnen sich in Indien die Etymologien religiösen Denkens vor profanen Leistungen auf demselben Gebiet mitunter durch eine überlegene Naivität aus – Im Kalivilāsa-Tantra wird das Wort yantra etymologisch anders gedeutet²⁾

„Weil durch das yantra das richtige Wissen um die unterschiedlichen Ecken, in denen die Keimsilben (bija) eingetragen werden müssen, sorgfältig (yatnatas) bewahrt wird (trāyate), nennt man es ein yantra “

Diese Erklärung geht davon aus, daß im linearen yantra den Ecken der regelmäßigen Figuren (Dreiecke, Vierecke usw.), aus denen es sich zusammensetzt, die wichtige Rolle zufällt, in richtiger Verteilung die bedeutsamen Silben und Worte (mantra) aufzunehmen, aus denen, wenn sie fixiert werden, Teil-

¹⁾ , angangitvam parityajya“, VI 89

²⁾ Tantrik Texts, Vol VI Kalivilasa Tantra ed. by Parvatī Charana Tarkatīrtha, London 1917 XXX 1

aspekte der Gottheit aufkeimen Sie heißen darum Keimsilben (bijamantra) oder Keime schlechtweg (bija) Indem das Liniennetz des yantra mit seinen Ecken und Winkeln die Zahl und Ordnung dieser Keime festhält, birgt es in sich als Geheimnis die Anleitung zu traditionsgetreuer Bildentwicklung innerer Gesichte – Grammatisch unmöglich, ist diese Deutung des Wortes yantra in ihrem sachlichen Gehalt so bemerkenswert wie die andere

Die beherrschende Rolle des linearen yantra in der Formenwelt der Tantras wird außer durch die zahllosen Anweisungen, die über seinen Gebrauch gegeben werden, noch durch die paradoxe Tatsache bestätigt, daß seine Verwendung an einer Stelle des eben zitierten Kāhvilāsa Tantra für das gegenwärtige Weltalter untersagt wird Dadurch wird sein hohes Ansehen nur unterstrichen Denn das Kāhvilāsa Tantra hebt sich von verwandten Texten durch den Rigorismus seiner Vorschriften ab, der gerade eine Reihe der esoterisch wichtigsten Kultformen, denen ein ehrwürdiges Alter beigemessen wird, für die gegenwärtige Menschheit in ihrem herabgesunkenen Zustande verbietet Anderwärts werden sie gelehrt und empfohlen, aber hier untersagt Denn das Kāhvilāsa Tantra setzt es sich speziell zur Aufgabe, aus dem heiligen Erbe hoher Zeiten allein das gelten zu lassen, was seiner pessimistischen Auffassung von der gesunkenen ethisch geistigen Reife und Fähigkeit spätgeborener Geschlechter zufolge deren Vermögen noch angemessen ist Die Andachtstechnik mit dem linearen yantra fällt schon nicht mehr in die Kategorie sakraler Handlungen, die der Mensch unseres Kali-Weltalters mit Aussicht auf Erfolg üben darf „Man soll keine Verehrung mit einem yantra im Kali Weltalter üben Verehrung (pujā), bei der ein yantra gezeichnet wird, wird gewiß keine Frucht tragen“ – und gottlich dämonische Wesen rauben dem Andächtigen, der sich vermißt, sie zu üben, seine ausstrahlende Kraft (tejas)¹⁾

¹⁾ Kāhvilāsa Tantra, VII 9 – Zeugnisse seines besonderen Rigorismus, mit dem es innerhalb der Tantraheratur vereinzelt dasteht, bietet das Kāhvilāsa Tantra auf Schritt und Tritt – „mit der Litanei der tausend Namen der Weltenherrscherin (bhuvanesvari ein Aspekt Kali Durgas) hat der Andächtige keinen Erfolg im Kali-Weltalter Für das Kali Weltalter gibt es keinen Namen der Göttin über die Litanei der hundert Namen hinaus“ (A 2) Anderwärts wird der Genuß von Alkohol, Fisch, Fleisch und anderen Mitteln der Erregung, die – zwar im Alltag streng verboten – gerade im Ritual der Tantras ihren besonderen Platz haben, als dem Kali Weltalter nicht mehr gemäß verurteilt Nur die Menschen des frühesten Zeitalters, des Weltalters der Wahrheit (satya yuga) waren reif, sich ihrer zu bedienen, ohne durch sie Schaden zu nehmen (VI 21/25 \ 22), vgl ferner \ \ \ VII 19/21,

Das lineare yantra dient als „Werkzeug“ mannigfachen Zwecken Seine unterste Funktion ist magisch Das Prapançasâra-Tantra eröffnet sein 32 Kapitel, das die Anfertigung einer Menge von yantras lehrt, mit den Worten¹⁾ „Jetzt werde ich verschiedene Formeln (mantra), die von vielen Brauchen begleitet sind, mitsamt der Anfertigung ihrer yantras lehren, die den Frommen, mantra-Kundigen dazu dienen, irdische wie höhere Ziele zu erlangen“ Dann folgen Beschreibungen von yantras, die langes Leben und Gesundheit sichern sollen, die von Kopfschmerz befreien oder unverwundbar machen, die vor Dieben schützen, Frauen zur Liebe zwingen, die Fürstengunst und Macht über andere Menschen verleihen usw Verwandte Texte bieten Entsprechendes – Der Gläubige trägt solche Zeichnungen als Amulet, malt sie an die Wand, vergräbt sie in der Erde, schläft darauf usw wie es der Symbolik des magischen Vorganges, in dem sie Werkzeug sind, gemäß ist

Auch auf diese im Zauber verwendeten linearen yantras bezieht sich augenscheinlich ein Vers, mit dem das vorletzte Kapitel desselben Werkes eine Erörterung über die „Einsetzung des Odems“ (prânapratishthâna) in die yantras einleitet²⁾ „Ohne Einsetzung des Odems sind die bisher beschriebenen Brauche gegenstandslos und gleichsam tot“³⁾

Diese Einsetzung des Odems, die hier für alle yantras gefordert wird, um sie gebrauchsfähig zu machen, weicht bei deren magischer Verwendung notwendig vom gleichen Akt in anderen Fällen, z B beim figuralen yantra, der Form nach ab Einsetzung des Odems ist nichts anderes als Einflößung

XXXV 31 – Das Kalivilasa Tantra hat wie die meisten Tantras die Form eines Zwiegespraches zwischen Shiva Maheschvara, dem „Großen Herrn“ und Kali Durga, seiner gotthehen Gattin Das Göttlich Eine tritt zum Zweck der Belehrung spielend in diese beiden höchsten Formen mann weiblicher Polarität – den Gott und seine shakti – auseinander, um in Frage und Antwort Formen seiner Verehrung zu offenbaren Hier ist die Göttin der fragende Teil, der Gott erteilt belehrende Antwort Die Worte, mit denen die Göttin immer erneut ihre Fragen einleitet, zeigen, daß es der Überlieferung des Kalivilasa Tantra speziell darauf ankam, innerhalb überkommener Kultformen und Anschauungen abzugrenzen, was vor ihrem Rigorismus Bestand hat und noch ins Kali Weltalter paßt (kalikalasya sammatam) vgl z B IV 1, V 1, XIV 1 und 14, XV 1, und Hinweise A Avalons in seiner Introduction zum Text

¹⁾ Tantrik Texts Vol III Prapanchasara Tantra ed by Taranatha Vidyaratna, London 1914 XXXII 1

²⁾ Ebenda XXXV 1

³⁾ „vyartha“ und „gatajivalalpa“

der göttlichen Kraft, die den Andächtigen belebt, in das vor ihm befindliche Gebilde. Er entnimmt sie seinem Inneren, wo sie ihm unmittelbar gegeben ist. Wer ein figurales Kultbild verehrt, beschwört die schakti, die ihn belebt, in eben der göttlichen Erscheinungsform vor sein inneres Auge, in der er durch Einweihung in die Tradition seiner Familie oder durch besondere Einführung eines Lehrers das Göttliche zu sehen gewohnt ist, und der das Kultbild formal entspricht. Wer ein lineares yantra benutzt, das magischen Zwecken dient und keine graphisch-symbolische Darstellung eines Aspekts der Gottheit ist, floßt ihm das göttliche Leben ein, dessen es, um wirksam zu sein, bedarf, indem er die göttliche Energie (schakti) in der elementaren Form des Lebensodems vor sein inneres Auge stellt anstatt eines besonderen Aspektes göttlicher Personalität. Die göttliche Kraft des Lebensodems (prâna-schakti) ist in ihrer Erscheinung vor dem inneren Gesicht eine der zahllosen Erscheinungsvarianten der höchsten schakti: eine formale Abwandlung des Bildes Kâli-Durgâs, der schakti des „Großen Gottes“. Schiva, die innere Schau des Eingeweihten, der mit ihr die Einsetzung des Odems in ein yantra vollziehen will, sieht sie folgendermaßen: „Sie strahlt wie die aufgehende Sonne. Sie ist dreiaugig und hat volle Brüste. Sie sitzt auf einem aufgebluhten rothem Lotus in einem Boot inmitten eines Meeres von Blut. Ihre Hände halten eine Wurfscnhlange, einen Bogen aus Zuckerrohr, einen Haken, fünf Pfeile und eine Schadelschale voll Blut¹⁾“ – das sind kriegerische Embleme der damonenbesiegenden Kali-Durgâ.

Neben den Anweisungen zum magischen Gebrauch des linearen yantras enthalten die Tantras eine Fülle von Vorschriften zu seiner kultischen Verwendung. Der inhaltliche Bestand dieser Vorschriften – deren Text z. B. die Hauptsache des Prapancasâra-Tantra ausmacht – lehrt, welche Beziehungen in diesen Kulthandlungen zwischen dem inneren Schaubild der Gottheit, seinem ideellen Gehalt und seiner graphischen Form im linearen yantra besteht. Diese Vorschriften pflegen eingangs den Wort- und Silbenkomplex (mantra) zu geben, der den Aspekt der Gottheit im Reiche des Sprachlichen ausmacht. Denn die Gestalt der Gottheit besteht ja aus mantra (devatâ mantrarupinî). Mit ihrem mantra wird sie in der inneren Anschauung stummer Rezitation wie in der Sphäre sinnlichen Schalls verehrt, mit diesem mantra wird ferner die ihm verschwisterte innere Anschauung (dhyana) der Gottheit aufgerufen. Sie ist nichts anderes als die Erscheinungsform desselben göttlichen Wesens auf der Ebene innerer Schau.

¹⁾ Ebenda XXXV 7

Eine mehr oder weniger detaillierte Beschreibung der sinnlich figuralen Erscheinung der Gottheit, die vor dem inneren Auge im dhyana Prozeß heraufbeschworen werden soll, ist nächst dem mantra unerläßlicher Bestandteil solcher Vorschriften kultischer Verehrung. Der Aspekt der Gottheit wird geschildert: ihr freundlicher, gelassener oder drohender Ausdruck, ihre Embleme, Tracht und Haltung werden charakterisiert. Es wird ausgeführt, in welcher Umgebung sie sich befindet. Zu ihrer Umgebung gehören vor allem andere Gottheiten, die sie begleiten, und göttliche Wesen geringeren Ranges, die ihr Gefolge bilden. Solche Vorschriften figuraler innerer Bildentwicklung decken sich inhaltlich mit figuralen Kultbildern, in denen sie für uns Uneingeweihte einen greifbaren Niederschlag gefunden haben. Ihre aufzählende Beschreibung entbreitet in ruhigem Nacheinander bildliches Detail, wie wir es selbst tun mußten, wenn wir eine elementare Bestandsaufnahme der Formelemente an uns bekannten figuralen Kultbildern vornehmen wollten.

An die Vorschrift über dhyana pflegen sich Anweisungen zu schließen, die von der Form der Darbringungen, der Rezitation und was sonst zur äußeren Verehrung der Gottheit im yantra gehört, handeln. Sie sind von Fall zu Fall verschieden und richten sich nach dem besonderen Aspekt, in dem das Göttliche verehrt wird, und nach den besonderen Zielen, die man mit seinem Kult verfolgt. – Der Schlußabschnitt der ganzen Darlegung pflegt eine Belehrung über das lineare yantra zu enthalten, an dem der Kult der Gottheit vollzogen werden soll. Seine Beschreibung wie es entworfen werden soll, ist meist knapp gehalten und bedürfte der Ergänzung durch anschauliches Material, wenn sie dem Auge des Uneingeweihten verständlich werden soll.

Mantra, dhyana und lineares yantra sind drei Größen, die sich ihrem ideellen Gehalt nach decken. Sie sind Ausprägungen ein und desselben Aspekts des Göttlichen mit verschiedenen Mitteln: durch den Laut, durch figurale und durch lineare Anschauung. Drei Aussagen über dasselbe Wesen in drei verschiedenen Sprachen. Weil ihre verschiedene Form denselben ideellen Gehalt zum Ausdruck bringt, lassen sie sich auch formal zur Deckung bringen und werden in praxi unablässig zur Deckung gebracht.

Der sprachliche Ausdruck der göttlichen Wesenheit (mantra) kann mit dem linearen zu völliger Deckung kommen, indem er Silbe für Silbe in das Liniengefüge des linearen yantra eingetragen wird. Das geschieht in jedem Falle nach einer besonderen, unverrückbaren Regel, die Bestandteil der Geheimlehre ist. Verschmelzen mantra und yantra Form der Wesensaussage über das Göttliche dergestalt in eins, so entstehen jene linearen Gebilde,

deren Inneres mit regelmäßig verteilten Silbenzeichen geschmückt ist (*Tafel 35*) Der geheime Wesenszusammenhang zwischen mantra und linearem yantra die Identität ihres ideellen Gehalts kommt in der Tatsache zum Ausdruck, daß der Silbenbestand des mantra, wenn er besonderer Anweisung entsprechend auf das yantra verteilt wird, die regelmäßigen Formen des linearen Gebildes gleichmäßig erfüllt

Figurales Schaubild und lineares yantra kommen in der Kultpraxis unendlich oft zur Deckung, – jedesmal wenn die Einsetzung des Odems (prânapratishthâ) an einem linearen yantra vollzogen wird, um in ihm eine Gottheit zu verehren Denn die dhyâna-Vorschrift entwirft ja ein figurales inneres Gesicht, das der Glaubige aus sich mit prânapratishthâ auf das lineare yantra hinausprojizieren soll In der Aufforderung, das figurale innere Schaubild auf das lineare yantra zu übertragen, ist schon vorausgesetzt, – wenn anders sie überhaupt ausführbar sein soll, – daß völlige ideelle Identität zwischen dem linearen Gebilde und dem figuralen Schaubild besteht Sonst vermochte das gestalthafte innere Gesicht nicht in das geometrische Gerät (yantra) rein aufzugehen.

Dem silbengeschmückten linearen yantra, das völlige Identität und Verschmelzung von mantra und yantra bezeugt, fehlt es im Bestande der indischen Kunst nicht an einem Seitenstück, das dieselbe Beziehung zwischen figuralem dhyâna und linearem yantra bezeugt Man muß freilich von Vorderindien bis nach Tibet gehen, um dort die mandalas zu finden „Ring“-zeichnungen, deren lineares Gerüst mit figuralen Elementen erfüllt ist (*Tafel 27/28*) Sie gehören zwar dem buddhistischen Tantrismus an und nicht dem orthodox hinduistischen, aber ihre bildlichen Symbole, die größtenteils der Gedankenwelt um Shiva entlehnt sind, zeugen für ihren Ursprung aus dem vorderindischen Tantrismus. Dem älteren Buddhismus war das yantra fremd, mit vielen anderen Elementen ist es ihm in dem großen Ausgleichsprozeß, dem er in Indien schließlich erlag, aus dem Hinduismus zugeflossen In der Kunstübung lamaistischer Seidenmalereien scheint er bewahrt zu haben, was für den orthodoxen Tantrismus vorausgesetzt werden darf, wenn es auch an bildlichen Zeugnissen dafür einstweilen fehlt.

Es bedarf schließlich keiner weiteren Erwähnung, daß mantra und dhyâna einer Gottheit als verschiedene Ausdrucksformen desselben ideellen Gehalts sich gleichfalls vollkommen miteinander decken Auf ihrer sachlichen Identität beruht ja die Kraft der mantras (mantraschakti), innere Gesichte, die ihnen wesensgleich sind, heraufzubeschwören, wenn sie vorgetragen oder

innerlich fixiert werden. – Aber es verdient bemerkt zu werden, daß mantras als Gestalt der Gottheit Silbe für Silbe mit den einzelnen Teilen des figuralen Schaubildes gleichgesetzt werden. Im „Wogenstrom der Seligkeit des Schaktigläubigen“ (*Śchâktânandataranginî*) wird im 9 Kapitel ein zweiundzwanzig-silbiger Spruch (mantra) „die Königin des Wissens“, der das Wesen der Dakschinâ Kâlikâ, einer Erscheinungsform Kâlî-Durgâs ausdrückt, Silbe für Silbe mit Teilen ihrer sinnlichen Vorstellung gleichgesetzt. Seine beiden ersten bedeutungsschweren Silben „krim“ „krîm“ sind ihr Kopf und ihre Stirn. Dann steigt die Gleichsetzung der Lautwerte ihrer mantra-Form mit Teilen ihrer figuralen dhyâna-Form immer weiter an ihrer Gestalt herunter, um schließlich den huldigenden Schlußruf des Spruches „svâhâ“ in seiner ersten Silbe mit ihren Füßen, in der zweiten mit ihren Fußnägeln gleichzusetzen¹⁾ – Spekulationen dieser Art sind übrigens keine Besonderheit der Tantras, sie finden sich schon in der vedischen Theologie.

Entfaltung und Einschmelzung innerer Gesichte

Die Entwicklung innerer Gesichte kulminiert im gewöhnlichen Kultakte mit der Übertragung des Schaubildes auf das yantra. Dann setzt die äußere Verehrung des nunmehr belebten yantra ein, die mit der Zurücknahme der „Gottheit des Herzens“ in das Herz des Gläubigen ihren Abschluß findet (Vgl. oben S. 34). Es liegt psychologische Weisheit in dem fundamentalen Satze, den die Tantras bezüglich der Andacht zum Kultbilde lehren: „Nur solange dhyâna dauert, dauert pûjâ (Verehrung)“. Durch den Akt der Einsetzung des Odems (*prânapratischthâ*), den dieses Prinzip in sich schließt, wird dem Gläubigen bei jedem Kultakt, den er verrichtet, die letzte Wahrheit der Tantras vor Augen geführt: daß er selbst das Göttliche (*brahman*) sei, das Eines ohne ein Zweites ist (*ekam advitîyam*). Das letzte Ziel, sich selbst als gottlich (*brahman*) zu wissen und alles Kultes entraten zu können, wird hier durch die Aktion der Andacht vorweggenommen und durch sie implicite anerkannt. Dem Gläubigen wird eine Handlung auferlegt, die das Wissen um diesen letzten Sinn voraussetzt und in sich darstellt, die nur von einem Erleuchteten gefunden und als ein Sakrament eingesetzt werden konnte, um noch nicht Erleuchtete durch ihre Übung mählich in seinen eigenen Stand der Erleuchtung zu erheben. Der Gläubige macht den Kern seines eigenen

¹⁾ Vgl. *Tantrik Texts*, Vol. IX, *Karpûradistotram with introduction and commentary* by Vimalananda Svami, translated by Arthur Avalon, Anmerkung 1 auf S. 10 des Sanskrittextes des Kommentars zu Vers 5 und A. Avalons Hinweis, Preface p. 2.

Wesens, die „Gottheit im Herzen“ zum Kern des figuralen yantras, das ohne dieses Leben, das er ihm verleiht, ein Nichts ist. Aber mit dem Odem der „Gottheit im Herzen“ durch prânapratischthâ belebt ist das figurale yantra dank der Bedeutung der attributhaft-anschaulichen Gotteserscheinung, die in ihm besteht, Hieroglyphe der Erscheinungswelt und bezeichnet mit seiner Gestalt in symbolischer Konzentration das Reich der mâyâ unter göttlichem Aspekten, das dem unerleuchteten Bewußtsein als Widerpart des eigenen Selbst erscheint

Im Kultbild ist, wenn es richtig – das heißt: mit dhyâna und prânapratischthâ verehrt wird, eine notwendige Paradoxie angelegt seinem Kern nach ist es nichts anderes als der innerste Kern des Andächtigen selbst, beide sind ein und dasselbe, solange aber der Andächtige vor ihm in verehrendem Gestus verharret, ist es gegenüber ihm als dem Einen ein Anderes. Die Weisheit der Kultordnung liegt darin, daß diese Paradoxie dem Gläubigen mit jedem Kultakte wieder aufgedrängt wird, bis die in ihr beschlossene Lösung „Das bist du“ (tat tvam asi), die dem Andächtigen jedesmal als Tat in der Einsetzung des Odems implicite aufgegeben ist, ihn explicite als überwältigende Erfahrung, als ein letztes Wissen durchdringt. Womit aller Kult ein Ende hat, und das Kultbild belanglos und überflüssig wird wie irgendein anderes Werkzeug (yantra), dessen Hilfe man nach Gebrauch entraten kann

Der ganze Akt der Andacht zum Kultbild ist nicht vom menschlichen mâyâ befangenen Bewußtsein aus konzipiert und geordnet, – wie könnte er auch sonst mit dem Anspruch auftreten, eben dieses Bewußtsein aufzuheben? Zum Kern göttlicher Offenbarung gehorig drückt er in der Sprache der Handlungen, die er enthält, das Geheimnis göttlichen brahmanhaften Seins aus. Er heißt die Seele (jîva), die im Wahn des Gegensatzes von Ich und Welt befangen ist, von der brahmanhaften Situation aus agieren, damit sich ihr mählich die Paradoxie zwischen dieser Situation und der Aktion, die in ihr vollzogen wird, entschleierte. Womit der Bann der Unwissenheit (avidyâ) zerspringt, und das brahman aus seinem von mâyâ umdunkelten Stande als weltbefangene Einzelseele (jîva) in sein wahres Sein heimkehrt.

Das psychologische Prinzip dieser seelenführenden Andachtstechnik ist, den Gläubigen als Handelnden auf die höhere Ebene zu stellen, die er als Erkennender und Wissender erreichen soll. Aus dem Tun erwächst das Sein, das wiederholte Handeln gestaltet das Wesen, der Wandel kristallisiert sich aus zum Wissen, in dem das neue Sein und Wesen um sich selbst weiß – Dieses Prinzip erwächst aus derselben Anschauung, die im Rahmen indischer

Wiedergeburtstheorie der Idee vom Karman ihren Rang angewiesen hat nach ihr sind die Gedanken und Handlungen früherer Leben die Saat, die sich in die Frucht seelischer Reife oder Betörtheit, geistiger Erleuchtung oder Verdunklung umsetzt. Der werdende Buddha (Bodhisattva) kommt durch eine jenenlange Vorbereitungs-laufbahn, in der er mit immer reinerem Herzen alles erlebt und alles erlitten hat, was zu erleben möglich ist, und seinen Sinn begriffen hat, zwangsläufig zur Reife der allerhöchsten Erleuchtung, die Allwissenheit bedeutet. In seinem letzten Leben pflückt er als erleuchteter Buddha die Frucht der Erkenntnis vom Baume der Vollendung seines Wesens, dessen „Wurzeln des Guten“ er in allen früheren Existenzen gepflanzt hat.

Der Erleuchtete, der vollkommene Yogin, der das Ende seiner Bahn erreicht hat, weiß sich im Stande reiner undifferenzierter Göttlichkeit der Gegensatz von Ich und Nicht Ich (Welt) ist für ihn ein aufgehobener Schein, das Brahman ist in ihm zu sich selbst heimgekehrt. Für ihn ist die Lehre, daß das attributlose Göttliche sich mit eigener mayâ bindet und so sich in lustvollem Spiel (lîlâ) zur unterschiedlichen Erscheinungswelt entfaltet hat, nicht letzte Wahrheit. Er sieht in ihr den großen Schein, der für das mayaumfangene Bewußtsein Wahrheit ist. Die Lehre von der göttlichen Kraft (schakti), die zur Erscheinungswelt ausbricht und sich selbst in ihr anschaut, ist für ihn die untere Wahrheit, die aufgehoben wird, wenn er dieses Spiel der schakti als Schein (mayâ) durchschaut. Die Technik der Andacht zum Kultbild stellt die schwebende Brücke dar, die vom Ufer der Scheinwahrheit zum jenseitigen Gestade der letzten Wahrheit hinüberführt, und hat darum in ihrer notwendigen Paradoxie an beiden Ufern teil.

Auf einer unteren Stufe der Andacht begnügt sich der Gläubige damit, sich selbst und die Welt als Entfaltungsformen ein und derselben göttlichen Kraft (schakti) zu empfinden, ohne deren unterschiedliche Erscheinungsformen – sich und das Kultbild – aktuell in eins zu schmelzen. Er weiß Ich und Welt in ihrer göttlichen Essenz als ein und dasselbe, ohne durch weitere Yogaübung zur Überwindung des Schein Gegensatzes von Welt und Ich, der das Bewußtsein bedeutet, vorzudringen, um die Identität göttlichen Seins jenseits unterschiedlicher Erscheinungsform, die er verschleiert, in überwältigender Unmittelbarkeit zu erfahren. Will er zur Überwindung dieses Gegensatzes vordringen, so sieht er sich der Aufgabe gegenüber, die beiden Pole der Entfaltung göttlichen Wesens zum Schein Ich und Welt in eins zu schmelzen. Das heißt er muß das innere Gesicht der Gottheit seines Herzens, die Hieroglyphe des Göttlichen als sinnlicher Weltentfaltung, in sein

Sehen aufsaugen Seher und Gesicht müssen in eins zusammenschwinden Das Bhâgavata-Purâna lehrt, wie dieser Resorptionsprozeß des inneren Schaubildes vollzogen werden kann (vgl. oben S. 32), in dem der Yogin nichts mehr zu schauen braucht und in volliger Ineinssetzung (samâdhi) mit seinem Gesicht die Gottheit seines Herzens als Wesenswesen alles Lebenden, als sein eigenes Wesen lebt. „Wie Licht taucht in Licht und nicht von ihm zu scheiden ist“

Die Heimkehr des brahman, das im menschlichen Bewußtsein durch mâyâ gebunden ist, zu seinem reinen Stande vollzieht sich in zwei Etappen: der anfänglichen Entfaltung und Fixierung seiner kosmisch-göttlichen Erscheinungsform vor dem inneren Gesicht oder unter Zuhilfenahme eines ihm konformen yantras folgt die Einschmelzung dieses gottlich-personalen Gebildes in den Bildner, ins innere Auge. Der Gegensatz des Ein und Anderen hebt sich auf und damit auch die Möglichkeit aller Aussage, da ohne Gegensätzlichkeit keine Grenzen da sind, die ja Inhalt aller Aussage sind – Dieser Yogaprozeß der Einschmelzung des entfalteten Gesichtes muß sich vom figuralen Kultbilde lösen oder muß es auflösen. Er findet jedenfalls an seiner sinnlichen Erscheinung keinen Wegweiser zu ihrer Einschmelzung, – eher den Widerstand, den alle Form in ihrem Dasein einem Versuch, sie aufzulösen, bietet.

Anders beim linearen yantra. Es umgreift Typen verschiedener Art. Mit dem einen dient es dem gewöhnlichen Kultakt, der sich mit der Verehrung des Göttlichen in einem seiner sinnlich greifbaren Aspekte begnügt, ein anderer reicht weiter in seiner seelenführenden Bedeutung. Er bildet mit seinen konzentrischen Ringen und Flächen die typischen Formen der Entfaltung des reinen göttlichen Wesens zum Scheine ab, die man unterschiedliche Formen des Bewußtseins oder Bilder der Welt nennen kann. Ich-Bewußtsein und Welt sind ja nur zwei Namen für dieselbe Sache. Ein yantra dieser Art ist in seinem konzentrischen Aufbau vom Mittelpunkt bis zu seinem äußeren Rande ein Bild des Göttlichen, das sich spielend entfaltet, und stellt den Adepten seiner Geheimlehre vor die Aufgabe, die Mannigfaltigkeit seiner Formen auf seine Mitte hin einzuschmelzen. Diese Mitte ist das Göttliche in seinem reinen unentfalteten Stande, und als diese Mitte soll der Gläubige sich selbst wissen. Er selbst ist ja das brahman, das sich mit seiner eigenen mâyâ spielend in die Bande menschlichen Bewußtseins geschlagen hat.

In der ruhigen Form eines solchen linearen yantras höherer Art ist eine Dynamik sinnfällig angelegt, die dem figuralen Kultbild abgeht (Tafel 36)

Das figurale Kultbild wie das ihm entsprechende innere Gesicht widerstrebt in seiner Form dem Abbau, dieses lineare yantra fordert dazu auf. Um sich in seiner Entfaltung und Einschmelzung als brahman zu erfahren, nimmt der Andächtige – durch Einweihung belehrt – wie beim figuralen Gebilde die Tatsache seiner eigenen Göttlichkeit gedanklich vorweg, um sie dann im Prozeß der Schau überwältigend zu erfahren. Er identifiziert sich selbst mit der Mitte aller Mitten dieses Liniengefuges, mit dem Punkt in der Mitte, aus dessen Ruhe die Bewegung aller Linien strahlt und sich in Wellen ausbreitet, – mit dem brahman als Ursprung aller Erscheinungsformen. Im „Gange der Entfaltung“ (śrīṣṭīkrama) entwickelt er vor seinem inneren Auge aus diesem Punkt in linearen Symbolen (die sich mit figuralen Elementen füllen lassen) das Spiel der mâyâ in seinen feinen und stofflich gröberen Entfaltungsformen bis an den äußeren Rand. In diesem entfalteten Gebilde schaut er die Welt in ihren verschiedenen Aspekten, schaut er sein eigenes Ich mit seinen unterschiedlichen Sphären sinnlichen und spirituellen Lebens, schaut er das Göttliche in mannigfachen personalen Erscheinungsformen

Dieser ersten Etappe schrittweisen Aufbaus folgt der ebenso schrittweise zu vollziehende Abbau des Entfalteten der „Gang der Einschmelzung“ (laya krama) Durch ihn schwindet das Unterschiedliche linearer Gestalt in das Eine zusammen in den Punkt der Mitte (bindu), aus dem es sich entfaltet hat. Schließlich schwindet auch er. Hier wird mit anderen Mitteln, die dem Bedürfnis nach Anschauung greifbar entgegenkommen, dasselbe Ziel angestrebt, das die dhyâna-Vorschrift des Bhâgavata Purâna dem Yogin setzt, wenn sie ihn den Blick vom punkthaft konzentrierten Bilde des Gottes ins Leere richten heißt, um im Erlöschen des Gesichts den Unterschied von Seher und Gesicht aufzugeben

Ein solches lineares Gebilde, das die Dynamik der Entfaltung und Einschmelzung seiner Formen in sich birgt, ist ein Leit-schema zur Abwicklung einer entsprechenden inneren Bilderfolge und ist eben darum ein bloßes Werkzeug des Yogin, – ein yantra. Der vorgeschrittene Yogin mag seiner entraten. Ein buddhistischer Tantratext¹⁾ empfiehlt dem Andächtigen auf der letzten, höchsten Stufe eine Übung der Bildentwicklung und einschmelzung, die auf ein lineares Gebilde als Unterlage verzichtet und zu ihrem Ausgangspunkt den Nabel des Adepten nimmt. Aus ihm entwickelt seine Schau einen vierblättrigen Lotus als Symbol der Erscheinungswelt. Jedes seiner Blätter

¹⁾ Tantrik Texts Vol VII Shrichakrasambhâra-Tantra, a Buddhist Tantra ed by Kazi Dawa-Samdup, London 1919, S 56/58

bedeutet eines der vier Elemente, aus denen die Erscheinungswelt besteht, Erde, Wasser, Feuer, Luft und ein blauer Punkt in ihrer Mitte stellt das fünfte und feinste dar den Äther Alle fünf Symbole der Elemente sollen die Silbenzeichen (mantras) tragen, die das Wesen der fünf Elemente im Reiche des Schalles ausdrücken – Der Entfaltung dieses Schaubildes folgt seine Einschmelzung (laya-krama) Ihre innere Ordnung richtet sich nach einer Grundanschauung der indischen Kosmogonie Seit den Veden wird über die Entfaltung des undifferenzierten Göttlichen zur Erscheinungswelt gelehrt die fünf Elemente sind stufenweise Abwandlungen von immer größerer materialer Dichtigkeit, in die das unentfaltet attributlos gottliche Sein sich umgesetzt hat Aus dem feinsten Wandlungszustand, dem atherischen, spaltet sich die kompaktere Luft ab, aus ihr entwickelt sich das Feuer, aus dem Feuer Wasser und aus dem Wasser schließlich die Erde als sinnlich substantiellste Wandlungsform des Göttlich-Unanschaulichen Diesen Prozeß der Weltentfaltung kehrt der Yogin in der Ebene seines inneren Gesichtes um Er läßt die unterschiedliche Welt, die er aus seinem Nabel entfaltet hat, wieder ins Unterschiedslose zusammensinken Damit erfährt er sich selbst unmittelbar als das reine Göttliche (brahman), das er in Wahrheit ist Er hat die Situation dieser Gottlichkeit vorweggenommen, als er im Prozeß der Bildentfaltung die Welt symbolisch vereinfacht aus seinem Nabel hervorgehen ließ Das ist hoher gottlicher Gestus Und er bestätigt sich in unmittelbarer Erfahrung, daß diese gottliche Situation wahrhaft sein Teil ist, daß sie den Kern seines Wesens ausmacht und nicht mâyâgebundene Menschlichkeit, die er überwinden will – brahman-gleich läßt er die entfaltete Erscheinungswelt zusammenschmelzen

Blatt um Blatt des entfalteten Lotus schrumpft ineinander, bis im fortschreitenden Gange der Einschmelzung der Welt das letzte, vierte Blatt – Symbol der Luft – mitsamt dem zugehörigen mantra in den blauen Punkt der Mitte, den Äther zurücksinkt Dann fixiert der Yogin diesen blauen Punkt, während er sich zugleich (wie schon bei den vorausgehenden Akten der Einschmelzung) dem Rhythmus geregelter Atemzüge hingibt, bis die Vision einer reinen, wolkenlos klaren, ganz leeren Himmelsfläche sich vor ihm unabsehbar breitet Diese Vision ist – als völlig konturleer und formlos das Abbild des attributlos-undifferenzierten Göttlichen Zu ihm ist der Yogin in dieser Folge innerer Anschauungen heimgekehrt Er erfährt sein eigenes Wesen als das Wesen dieser reinen kristallinen Leere, in deren Gestaltlosigkeit die lotusgleiche Erscheinungswelt, als die er sich selbst entfaltet hat, zerschmolzen ist

LINEARE YANTRAS MIT FIGURALER FÜLLUNG (LAMAISTISCHE MANDALAS)

Die ausführlichste Anweisung, wie vor dem inneren Auge ein lineares Gebilde mit *figuralem Schmuck* zu entwickeln sei, dem die Dynamik des „Ganges der Entfaltung“ und des „Ganges der Einschmelzung“ innewohnt, findet sich unter den bisher zutage gekommenen Quellen im *Schricakra sambhâra-tantra*¹⁾, einem Text des buddhistischen Tantrismus in Tibet (Lamaismus). Dieses Werk entstammt einer Epoche des Buddhismus, in der der ursprüngliche Quell der Buddhalehre in seinem Laufe durch die Zeit von verschiedenen Seiten her so viele Rinnsale aus dem Boden des Hinduismus in sich aufgenommen hat, daß er seinem Gehalt nach wesentlich vom Hinduismus kaum mehr zu scheiden ist. Nur mehr die Färbung verrät, daß hier kein Strom orthodoxer Überlieferung vorliegt. Hier wird allgemein indischer Ideengehalt in buddhistischer Begriffssprache vorgetragen. In den figuralen und linearen Symbolen, die der buddhistisch-tantristischen Begriffswelt als ihr anschaulicher Ausdruck zur Seite stehen, mischen sich ursprünglich-buddhistische Schöpfungen mit Entlehnungen aus der hinduistischen Götterwelt. Shiva und Kâli Durgâ, die im Reiche des orthodoxen Tantrismus als Symbole des Göttlichen obenan stehen, nehmen auch hier – buddhistisch verkappt und ausgedeutet – eine bevorzugte Stellung ein – Darum dürfen die Zeugnisse des Lamaismus zum Verständnis des indischen Kultbildes herangezogen werden, wo das vorderindische Material an Quellen und Bildwerken einstweilen noch lückenhaft ist.

Die Anweisungen des *Schricakra sambhâra-tantra* und die farbenschönen Seidenmalereien, die ihnen im Reiche künstlerischer Form entsprechen, sind aus der Grundeinstellung des alten Buddhismus zum Problem der Erlösung

¹⁾ *Tantrik Texts*, Vol VII, *Shricakrasambhâra Tantra*, a Buddhist Tantra ed by Kazi Dawa Samdup, London 1919 – Tibetischer Text mit englischer Übersetzung des Herausgebers. Foreword von Arthur Avalon – „... the first Buddhist Tantra to be published, and the first to be translated into any European tongue.“ (Avalon im Foreword p. III)

nicht zu verstehen. Diese figurenreichen mandalas, deren bunte Fülle in der *(Tafel 27/28)* oberen Region ihres Feldes verklarte Ruhe Vollendeter, im unteren Revier aber dämonisch drauende Bewegtheit wilder Schutzgöttheiten umfaßt und mit dem strengen Gesetz bedeutsamer Komposition in der Ausstrahlung ihrer Geste beschränkt, während unzerbrechliche Linienwalle den Kern im Inneren umgrenzen, der in sich ruhende Ordnung ist, sind aus einer anderen Haltung zu den Fragen des Seins und Scheins konzipiert, als die war, die der Buddha seinen Jüngern lehrte.

Es war das Epochale seiner Sendung, daß sein „Pfad“ es verschmahte, die Gefilde metaphysischer Spekulation zu berühren. Er verzichtete darauf, die Erfahrungen des buddhistischen Yoga, die alle Spekulation überflüssig machen sollten, nachtraglich in ein metaphysisches System auszudeuten. Der sterbende Buddha sah in seinem Vermächtnis an die Welt keine philosophische Deutung der ewigen Ratsel, sondern eine praktische Anleitung, Wahn und Unwissenheit über das Wesen von Welt und Ich aufzuheben. Sein letztes Wort ist nach der ceylonesischen Tradition ein Appell zur Aktivität im Yoga, nicht zur Spekulation und begrifflichen Systematik. Der Buddha ließ auch die große Frage, wie denn das Dasein des Erlösten, der aus den Banden von Irrtum und Ahnungslosigkeit (*avidyā*) über den Strom des *samsāra* ans Ufer des *Nirvāna* gelangt war, zu denken sei, unbeantwortet. Die Sprache, die ein Abglanz der Erscheinungswelt und der Icherfahrungen im Geiste ist, versagt durchaus, wenn sie den Zustand charakterisieren soll, in dem Welt und Ich aufgehoben sind. Geschweige denn, daß ihre Verwendung in der Formulierung spekulativer Aussagen geeignet wäre, den Wanderer auf seinem Wege zum *Nirvāna* weiterzutragen. Der Buddha sah das Heil der Erlösung einzig in der persönlichen Aktivität seelischer Läuterung und sinnvoller Yoga-praxis, die an Stelle gedanklicher Beschäftigung mit dem *Nirvāna* seine unmittelbare Erfahrung sich zum Ziele setzte und den erfolgreichen Yogin in den Zustand des *Nirvāna* erheben sollte¹⁾.

Der buddhistische Yogin erfährt auf seinem Wege innerer Sammlung (*saṃādhi*) schrittweis die Aufhebung aller Sinnes- wie Denkprozesse und

¹⁾ Die Ablehnung metaphysischer Spekulation durch den älteren Buddhismus ist oft betont worden. Vgl. den oft zitierten ersten der beiden Dialoge des Buddha mit Mālunkya-putta im *Majjhimanikāya* (Nr. 63), übersetzt von Karl Eugen Neumann: „Die Reden Gotamo Buddhō's aus der Mittleren Sammlung, zweiter Band, München 1922 (*R. Piper & Co.*) S. 184. – Ein anderer Beleg z. B. *Dighanikāya* IX. in der Übersetzung von R. O. Franke (Göttingen 1913) S. 154 ff.

aller Gefühlsspannungen Diese Aufhebung lehrt ihn die Bedingtheit aller Erscheinungen, die Gegenstand für ihn werden können Er erfährt, daß es in seiner Macht liegt, ob sie sind oder nicht sind Sein Weg der Aufhebung mündet im Zustand der Bewußtlosigkeit im völligen Verlöschen (nirvāna) oder in der reinen Leere (śūnyam) Dieser Zustand ist durch keinen weiteren Yogaschritt aufhebbar, er ist die letzte, höchste Stätte Mit der Sprache der Erscheinungswelt unbenennbar ist er mit den Prädikaten Nichts und Sein gleichermaßen unausschöpfbar Das in Unwissenheit befangene Weltkind mag auf eigene Gefahr das Nirvana, die Leere ein Nichts nennen

Für den Vollendeten, der sich ganz mit der Wahrheit des Nirvana durchdrungen hat, besteht kein Problem darin, wie sich das Nirvana zum Schein der Welt gedanklich verhalte Zwar umgibt ihn diese Erscheinungswelt, auch nachdem er die Erleuchtung erlangt hat, noch immer weiter, wofern er sich nicht gerade in Yoga versenkt hat Aber sie ist für ihn leer geworden kern- und wesenlos, nachdem er das Nirvana, die Leere als das einzig Unaufhebbare erfahren hat Er weiß ihren Schein als Schein und ist dank der vollkommenen Yogatechnik, die ihn ins Nirvana geführt hat, imstande, immer wieder die Wesenlosigkeit dieses Scheines zu erfahren Er löscht den Abglanz der Welt im Leben seiner Sinne und in der Dynamik geistiger Vorgänge aus und bringt Sinnliches wie Geistiges in sich zu vollkommener Ruhe dann ist die Welt nicht mehr Wenn der Yogin mit seinem Selbst, das so wesenlos wie die Welt ist, erlischt, löst sich auch der letzte Schatten der Welt auf

Es ist dem Buddhismus auf die Dauer nicht gelungen, dieser großartigen Haltung siegreicher Vollendung, die sich im unmittelbaren Besitz unverlierbarer Wahrheit spekulativer Arbeit ent schlagen konnte, treu zu bleiben Er erlag dem Beispiel hinduistischer Spekulation rings um sich her und gliederte der reinen Experimentalpsychologie seiner Yogapraxis, die auf Erfahrungen ausging und nicht auf Gedanken die sich an letzten Erfahrungen genügen ließ, ohne sie auszudeuten, das Gebäude einer spekulativen Metaphysik an Er verfiel darauf, in jener Frage ein Problem zu sehen, die der Buddha als der große Seelenarzt immer aus dem Bereich des Fragwürdigen verwiesen hatte die Frage nach dem Ursprung der Krankheit des Nichtwissens Die Frage, warum Erleuchtung (bodhi) und Nirvana, warum die Wahrheit, die reine namen und formlose Leere auf mühsamem Yogapfad erfahren werden will, anstatt einfach gegeben zu sein Warum alles Wesen rings um die seltenen Erleuchteten herum dem Bann der Erscheinungswelt, die mit Namen und

Form sich entfaltet, verfallen ist und leidvoll in ihm befangen lebt Warum Name und Form, die wesenlos sind und leer an Kern, das Bewußtsein haben bilden können und erst durch Unterweisung und einsamste innere Erfahrung des Yogin in die Leere, die ihnen wesenhaft ist, aufgehoben werden müssen

Der große Seelenführer, dessen Erleuchtung als Buddhismus durch die Jahrtausende strahlt, kannte die Klippe dieser Frage und wies immer von ihr, die ruckwärts in das Reich des Denkens drängt, in anderer Richtung auf die reine Erfahrung des Nirvâna im Yogapfade hin, deren völliger Besitz diese Frage belanglos macht Sein Jungerideal verschmahte auch noch das denkende Begreifen seines eigenen überwundenen Irregangs und ließ sich an seiner Aufhebung über-selig – glück- und leidlos – genügen Denn in diesem Begreifenwollen der Irrwege des wesenlosen, aufhebbaren Selbst erkannte der Vollendete noch einen Schatten von Interesse an diesem Selbst und seiner Welt Er sah darin die feinste Form des „Durstes“, der an die Welt von Namen und Form bindet, – den Wunsch sie gedanklich zu meistern, sie im Geiste durch Begreifen zu ordnen Sah darin die feinste Form menschlichen Machtwillens

Spätergeborene sannen nach über das Wunder des Nirvâna Zwar nicht, indem sie es als Wunder nahmen Sie erkannten seine Leere als das allein Wesenhafte an, aber es ward ihnen zum Wunder und Problem, warum das Reich von Namen und Formen, die Welt und das Ich, vor ihm als überwältigendes Blindwerk steht. Name und Form sind leer für den Yogin, der ihren Kontur auszulöschen vermag, die Leere ist das einzig Wesenhafte an ihnen, und doch überwältigen sie mit ihrem Kontur den von Unwissenheit Gebundenen Zwischen dem Alltagsweltgefühl und dem Zielerlebnis des Yoga klafft ein Abgrund, den die schmale Brücke des Yoga überwölbt Wer über sie an das jenseitige Ufer gelangt, sieht allen Kontur des Ufers von Welt und Ich, das er verließ, als wesenlos leer Wer diesselts verharret, lebt in Namen und Formen gebunden. Die brahmanische Spekulation wußte die Gegensätzlichkeit dieser beiden Aspekte zu versöhnen Sie objektiverte die widerstreitenden Bewußtseinslagen des Weltkinds und des Yogin im Mythos Sie spann zwischen beide Pole eine vermittelnde Aktion Die Erfahrung des vollkommenen Yogin findet ihren objektiven Ausdruck im Begriff des brahman Sein Zustand ist brahman Die Erfahrung des Weltkinds ist die Wirklichkeit der Erscheinungswelt Sein Zustand ist die Spaltung von Welt und Ich, der objektiviert ist im Begriff der mâyâ Beide Zustände werden als Urzustand und Wandlungsform des Göttlichen gedeutet und der Begriff des

Spieles (lîlâ) der göttlichen Kraft (schakti) vermittelt zwischen beiden Psychische Erfahrungen auf unterschiedlichen Ebenen werden im zeitlosen Mythos als kosmische Wirklichkeit objektiviert

Denselben Weg beschritt der Buddhismus, als in ihm neben den Yogin, der sich's an überwältigender reiner Erfahrung genügen läßt, der spekulative Betrachter trat, dem es aufgegeben ist, die polare Spannung zwischen Alltagsweltgefühl und Zielerlebnis des Yoga begrifflich zu überbrücken Das Nirvâna, ursprünglich der Zustand des Erleuchteten, das Erlebnis reiner Leere jenseits von Namen und Formen, wird objektiviert zum Seienden an sich Die Leere wird zu dem Leeren Als unaufhebbar letztes Sein ist das Leere (schûnyam) das Wesenhafte und der Urgrund aller Dinge Man kann auf das schûnyam ein Bild anwenden, das die orthodoxe Vedântalehre vom brahman gebraucht sie vergleicht es mit dem Wasser, das verschiedene Gestalten annimmt und immer dasselbe bleibt – eben Wasser Das kontur- und formlose Element vermag sich in Wellen zu formen und in ihr Gekrausel zu gliedern, und in dem Tanz geformter Wogen bildet sich Schaum, entstehen Blasen So mag das eine Element als ein vielfach Unterschiedenes erscheinen als Wasser, Welle und Schaum Aber wenn seine Bewegung in sich verebbt, löst sich der Schaum ganz und gar im Spiel der Wellenlinien auf, danach zer schmilzt auch der wechselnde Kontur der Wellen in die Fläche regloser Flut, und es wird klar Wasser war alles, was in vielfaltiger Form durcheinander schwoll und schäumte¹⁾ – Welle und Schaum sind für die Lehre vom brahman Symbole der Entfaltungsstufen des Einen Unterschiedslosen zum göttlich-personalen Bewußtsein (ischvara) und zum menschlichen Bewußtsein (jiva) Sinkt das entfaltete brahman wieder in seinen eigensten Urzustand zurück, so geht das menschliche Bewußtsein über das Yoga-Erlebnis, in dem es sich personalen Gottheiten wesensgleich weiß, ins Namen- und Formlose ein, wie Schaum sich erst in Wellenlinien löst und durch sie in reglose Flut Weiß sich das brahman, von eigener mâya gebunden, als Mensch (jiva), so lebt es im Alltagsbewußtsein Fühlt es sich eins mit dem Wesen personaler Gottheit, so steht es auf Ebenen innerer Schau (dhyana), in Sphären des Yoga Kehrt es zu seinem wahren Stande heim, so ist es das Eine ohne ein Zweites, das darum kein Wissen von sich selbst hat, sondern reines Sein ist.

Auch der Buddhismus kennt diese Dreigliederung in Schein des Alltags bewußtseins, Schein der höheren Ebene innerer Schau und in wesenhaftes

¹⁾ Vgl. Vakyasudhâ 46/47, zitiert vom Kommentar Subodhini zum Aphorismus 7 des Vedantasara

Sein, das attributlose Leere ist Er spricht von ihnen als den „drei Leibern“. Neben dem „Wesens-Leibe“ (dharma-kāya) oder „Leib von Demant“ (vajra-kāya) steht der „Selige-Glücks-Leib“ (sambhoga-kāya) als Gegenstand übersinnlicher Yoga-Anschauung und der „geschaffene“ oder „eigens zurechtgemachte Leib“ (nirmāna-kāya): der Gegenstand sinnlicher Anschauung. Sie alle sind Erscheinungsformen des Erleuchteten, des Buddha. Denn die Leere, das Wesenhafte aller Dinge ist nichts anderes als der Buddha. Wer die Erleuchtung (bodhi) erfährt, ist im Nirvāna, das heißt, er weiß sich selbst und alle Erscheinungen als gleichermaßen leer an Name und Form. Aller Unterschied von Ich und Nicht-Ich schwindet, da Namen und Formen wesenlos leer sind, da Leere ihr Wesen ist. Für den Buddha ist alles Buddha. Darum ist Begriff und Bild des Buddha Symbol und Hieroglyphe der Leere. Er bezeichnet sowohl die reine Leere, wie ihre Erscheinung in den übersinnlichen und sinnlichen Reichen von Namen und Formen, deren Wesen ja Leere ist.

Alles ist Buddha: das heißt, alles ist Nirvāna, Leere, wie Schaum und Wellen nur Wasser sind. Erleuchtung heißt, wissend seinen wahren Stand, den Stand aller Wesen erkennen. Für den Wissenden, der um die unterschiedslose Leere aller Erscheinungen weiß, hat es nie auf Erden einen Buddha gegeben. Was in der Welt des Scheins als Buddha wandelte, ist nur ein Schein, der aus der Leere des Nirvāna ins bunte Spiel der Scheinwelt fällt. Sie selbst mit allen ihren Gestalten, die Namen und Formen tragen, ist ja nur Schein, ihr Wesen ist Leere. Die Gestalt des Buddha, an die sich Chronik und Legende heften, ist nur ein „geschaffener“, ein „eigens zurechtgemachter Leib“ (nirmānakāya) des Leeren, der als ein Schein die Welt des Scheins – sie scheinbar belehrend und erlösend – durchwandelt. Die leibhaftige Gestalt des Buddha, der als Mensch unter Menschen lebt (nirmānakāya), ist die Verklappung des „Wesenleibes“ (dharma-kāya) aller Wesen in eine eigens zurechtgemachte Form, die der Formenwelt sinnlicher Alltagserfahrung angepaßt ist. Neben ihr lebt in der Sphäre übersinnlicher Anschauung, in den höheren Welten, die Yoga Erfahrung entriegelt, als Reflex des Wesensleibes der reinen Leere der „Selige-Glücks-Leib“ (sambhogakāya). Über beide strebt der Adept der Buddhalehre hinaus. Ihm ist es aufgegeben, Buddha zu werden, das heißt, die Leere als sein eigenes Wesen und als das demantene unterschiedslose Wesen aller Wesen zu erfahren. So wie der brahman-Gläubige sich selbst als brahman, als unterschiedsloses Wesen aller Wesen erfahren will.

Demant (vajra) steht als Zeichen für das ewig Unveränderliche, das in seiner Härte unzerstörbar und unangreifbar ist. Als Bezeichnung einer donner-

keilartigen Waffe war der vajra in Indien von Alters her Symbol höchster göttlicher Macht. Der „Vater Himmel“ (Dyaus pitar, Zeus pater, Diespiter) ältester Zeit überließ ihn seinen Söhnen, den Erben seines Vorrangs vor den übrigen Göttern. Mithra in Persien, Varuna in Indien. In Indien ging er auf Indra über, als er in jungerer Zeit zum König der Götter wurde und den älteren König unter den Gottern, Varuna, in Schatten drängte. Im Buddhismus ist Diamant Symbol für die Sphäre absoluten Seins. Darum ist der vajra, ein donnerkeilartiges Gerät ein bevorzugtes Requisite in den Händen der künstlerischen Symbole, die das Reich der reinen Leere vertreten sollen. Buddhagestalten tragen ihn in der geöffneten Krone, (Tafel 9) Figuren, die der schivaitischen Tantrawelt entlehnt und buddhistisch umgedeutet worden sind, tragen ihn in den Kronen und halten ihn in der rechten Hand (Tafel 31/32). Er ist ein unentbehrliches Requisite des Lama, dessen Ziel es ist, sein eigenes Wesen als diamantene Leere zu erfahren. In den lamaistischen mandalas, die als lineare yantras mit figuraler Füllung das reine Sein, die Leere, mit ihren Reflexen in den Ebenen übersinnlichen und sinnlichen Scheins, zur Darstellung bringen, ist der Ort der diamantenen Sphäre die Mitte des konzentrischen Gebildes. Als ein Stück aus einem Bilderatlas des Geistes umspannt ihr Plan in seinen äußeren Bezirken das Reich der mâyâ, der Erscheinungswelt, die dem von Ahnungslosigkeit umfängenen Geiste Wirklichkeit dunkelt, und – näher zur Mitte – jene Reiche innerer Erfahrung des Yogin, die zu jenem innersten Kerne leiten, dessen Wesen jenseits von Namen und Formen ist.

Was diese mandalas als Sphären der mâyâ oder Ahnungslosigkeit (avidyâ), dann der inneren Anschauung (dhyâna) und schließlich der höchsten Weisheit, die Erleuchtung, Nirvâna, Verwirklichung der Leere ist, umschließen, sind verschiedene Aspekte kosmischer Wirklichkeit und zugleich Stadien des Bewußtseins. Hier ist der Weg zur Vollendung aus der inneren Erfahrung lehrhaft-anschaulich auf die Bildebene projiziert und als Aussage über das Wesen aller Wesen hinausgestellt. Aber nicht, um in ruhevoller Statik betrachtet zu werden. Hier soll der im Eingeweihten verborgene Buddha zu seiner eigenen Buddhaschaft erwachen, indem er diese mit Figuren bezeichnete Landkarte seiner Wegstadien vom äußeren Rande unerhellten Daseins bis zur Mitte durchwandelt. Er ist ja selbst nichts anderes als das Wesen dieser diamantenen Mitte, gebunden von Unwissenheit (avidyâ). In diesen Bildern schaut der Geist des Andächtigen sein eigenes reines Wesen in unterschiedlichen Stadien der Selbstentfremdung und Heimkehr zur Wahr-

heit seiner selbst an, in die Mitte heimkehrend erfährt er ein Erwachen (bodhi), das ein Entschlafen (nirvâna) ist in traumlos tiefe Ruhe, weil der Unterschied von Ich und Nicht Ich, der von Wachen und Traum untrennbar ist, als wesenlos leer erfahren wird

Das tibetisch abgefaßte „Schrîcakra-sambhâra Tantra“, das von der inneren Bildentwicklung des „schrî-cakra“, des „Kreises der Seligkeit“ handelt, setzt in den Mittelpunkt eines figural gefüllten yantras die gottliche Gestalt Mahâsukhas („Höchste Seligkeit“ tibetisch bDe mChog) Er ist Symbol der Leere, eine Form des vajrakâya, des „Leibes von Demant“ (Tafel 29/30) Seine vielarmige hochauferichtete Gestalt im Flammenkreise umschließt mit zweien seiner Hände ein liebendes Wesen, in das er eingeht, indes es ihn mit Armen und Beinen umfassen halt

Mahâsukha und seine Geliebte sind eine Entlehnung aus der Symbolwelt des Schivaismus Schiva und Kâlî-Durgâ einander umschlungen haltend, stellen das Göttliche und seine schakti dar Das reine göttliche Sein und seine Entfaltung zur Aktivität im Schein sind ein und dasselbe und sind doch zweierlei Die Erscheinungswelt ist Schein und nicht Wesen des Göttlichen, und doch liegt ihrem Schein nichts anderes Wesenhaftes zugrunde, als allein das Göttliche Samsâra und Nirvana sind zweierlei und doch ein und dasselbe, das göttliche Sein und seine Kraft, die sich entfaltet, sind nicht auseinander zureißen Das große Symbol für diese logische Paradoxie, die alle Wahrheit vom brahman und seiner mâyahaften Entfaltung umschließt, ist die Vereinigung der Liebenden das Mysterium, in dem zwei unaufloslich eines sind Ihr Bild in der Kunst ist Hieroglyphe für die göttliche Einheit der Welt, ist allumfassende Wesensaussage, die Gott und Mensch, Sein und Schein unterschiedslos zueinander in Beziehung setzt

Da die weibliche Gestalt die schakti darstellt, die grammatisch weiblich ist, fällt ihr nach orthodox brahmanischer Anschauung Aktivität als Ausdruck ihres Wesens zu Schiva als das unentfaltete reglos Göttliche wird gern als ruhend dargestellt Es heißt, er lege reglos wie ein Toter ausgestreckt, indes die Göttin, über seine Brust geneigt, zärtlich mit ihm verschmilzt¹⁾ -

¹⁾ Vgl Karpuradistotra (Tantrik Texts, Vol IX) Vers 18 - Trennt man gedanklich vom Gotte seine göttliche Kraft, so nimmt man ihm das Leben, es bleibt ein Toter (schava) Schiva ohne schakti ist nur ein schava (Leichnam) Die Bestätigung für diese Anschauung findet der Inder darin, daß der Vokal i mantra für schakti ist, und daß, wenn man aus dem Schriftbild „Schiva“ das i tilgt, nach indischer Schreibgewohnheit, schava“ übrigbleibt Vgl z B Brahmayajurta Purana III 2 8 ff

Die buddhistische Auffassung des Symbols vertauscht die Pole an ihm. Für sie ist nicht der männliche Teil Zeichen des reinen göttlichen Seins und die weibliche Gestalt Ausdruck seiner zum Schein sich entfaltenden Kraft, ihr ist die weibliche Gestalt die Weisheit vom jenseitigen Ufer des Nirvâna (prajnâ) oder die Leere, der göttliche Liebende aber, der sie umschließt, ist die Erscheinungsform, in der die höchste Wahrheit dem Bewußtsein greifbar wird: der Weg der Buddhalehre, der zur Wahrheit hinführt und dessen Bestand an Namen und Formen in ihr zur Aufhebung gelangt, (upâya) und das Ethos, mit dem die Wahrheit sich in der Welt des Scheins bezeugt. Dieses Ethos ist das Allerbarmen (karunâ) die notwendige Geste der Weisheit, die Namen und Formen als leer durchschaut, zur Unterschiedslosigkeit aller Erscheinung vordringt und um die universale Buddhanatur aller Dinge weiß. Der Gott umschließt die weibliche Gestalt der höchsten Weisheit und geht in sie ein, die an ihn schmilzt – so stellt er die Einheit von Weisheit und Erkenntnisdrang zur Schau, die unlösliche Verbindung der Wahrheit mit dem Weg zu ihr, der nichts anderes als die Entfaltung ihres Wesens in das Reich der Formen und des Formulierten, der Namen und des Sagbaren ist und, wenn er in die Wahrheit mündet, seine Namen und Formeln als leer erweist.

Die buddhistische Auffassung hat die Pole des Männlichen und Weiblichen als Zeichen des Göttlichen und seiner Entfaltung augenscheinlich vertauschen müssen, weil sie sonst nicht mit dem grammatischen Geschlecht der Begriffe, die sie im Buddhismus verkörpern sollen, harmoniert hätten. Die Entfaltungsform der Wahrheit, der Weg der Buddhalehre, Upâya ist männlich, die höchste Weisheit, die Nirvâna, Leere ist, Prajnâ, hat weibliches Geschlecht. Der Gestus der beiden Figuren, wie der Buddhismus sie der schivaitischen Kunst entnahm, ließ diese Umdeutung zu. Im hinduistischen Vorbild zur Mahâsukhagruppe ist Shiva nicht in totengleicher Ruhe dargestellt, sondern in ekstatischem Siegestanze. Die ursprüngliche schivaitische Bedeutung der Mahâsukha-Gruppe ist unverkennbar, da der Lamaismus bei ihrer Übernahme kaum etwas an ihr geändert hat. Mahâsukha in seinem waffenstarrenden grausigen Schmuck ist eine der schreckenerregenden (bhairava) Erscheinungsformen Shivas, die ihn als Besieger feindlicher Dämonen feiert. Er hat den elefantengestalteten Dämon erschlagen und feiert, von der Göttin ekstatisch umschlungen, seinen Triumph im Tanze. Die Trophäe, das blutige Fell des Feindes, schwingt er inmitten seiner Waffen.

Der Buddhismus hat an dieser episch-mythischen Situation substantiell nichts verändert, aber ihr Detail und ihre Requisiten bis ins einzelne einer volligen Umdeutung unterzogen. Die epische Situation ist zur zeitlosen Wesensaussage geworden, und alles, was sie in ihrer Eigenart charakterisierte, indem es nur sich selbst schlicht aussagte, ist vergeistigt zum Symbol. Der buddhistische Adept, der dieses ursprünglich rein schivaitische Bild des Gottlichen, das sich in seinem Bestande so treu geblieben ist, vor seinem inneren Auge aufruft, um sich selbst mit ihm gleichzusetzen, vollzieht an ihm ein großes Spiel der Interpretation, in dem das sinnliche Symbol allegorische Transparenz entwickelt.

Mahāsukha und seine Geliebte bezeichnen als Mittelfigur des „schrīcakra“ das wesenhafte Sein, den „Leib von Demant“ (vajrakāya), den der Eingeweihte als sein eigenes und aller Wesen Wesen erfahren will, indem er die Dynamik des „Kreises der Seligkeit“ (schrī cakra) vor seinem inneren Auge entwickelt. Einweihung lehrt ihn, – soll seine Andacht Erfolg haben – das Ziel seiner Übung gedanklich vorweg zu nehmen. Er muß sie damit beginnen, daß er sich selbst als die Mitte aller Mitten seines yantra weiß – also als Mahāsukha, und an diesem Bewußtsein während des Prozesses innerer Bild-entfaltung und -einschmelzung festhält. Als eine wirksame Vorbereitung dazu empfiehlt der Schricakra sambhāra eine Übung für den Abend, die den Adepten befähigen soll, am nächsten Morgen den vielghedrigen Prozeß innerer Schau in geeigneter Verfassung anzutreten. Vor dem Einschlafen soll der Glaubige sich selbst als „Buddha, dessen lauterer Wesen Demant ist“ (Buddha Vajrasattva) wissen und mit diesem Wissen mählich in den ruhigen Stand der Leere gleiten. Wie mit einem gottlichen Leibe erwachend soll er sich selbst in seiner Umgebung als Mittelpunkt eines mandala fühlen, soll sich als das göttliche Sein in seinem reinen Stande wissen, indem er sich selbst als das ineinander verschlungene göttliche Paar erschaut. Ein mantra, mit dem er diese Gleichsetzung als Aussage vollzieht, hilft ihm dazu.

Dann bringt der Adept in sich das Gefühl hervor, das dem Wissen um die unterschiedslose Gleichheit aller Erscheinungen in der Leere, die ihr Wesen ist, gemäß ist und das einzig seiner göttlichen Situation angemessen ist. Er entwickelt das Gefühl des Allerbarmens, das sich in segnendem Gedenken nach allen Seiten unterschiedslos ausbreitet. Zu diesem Akt bedient er sich – wie durchgängig – innerer Anschauung. Er läßt Strahlen in den Farben der vier Himmelsrichtungen blau, grün, rot und gelb von den Häuptern Mahāsukhas, als der er selbst vor seinem inneren Auge steht, nach allen Seiten

ausgehen Ihre Farben verbürgen, daß sein Gefühl des Allerbarmens (*karuna*) den ganzen Weltenraum durchdringt

Es folgen weitere vorbereitende Übungen innerer Bildentwicklung, die ihn reif machen sollen, das eigentliche mandala mit seiner außerordentlichen Gestaltensfülle vor dem inneren Auge zu entwickeln. In ihnen sieht der Gläubige sich in seinem menschlichen Stande als Adept und verehrt die lange Linie der Lehrer, auf der die Geheimlehre des mandala bis zu ihm selbst herabgekommen ist. Er schaut sich selbst zu einer unendlichen Schar verehrender Schuler anwachsend, die den Lehrern huldigen. An der Spitze dieser Lehrer steht Mahasukha selbst, denn die Offenbarung des Göttlichen muß ja in letzter Instanz Selbstoffenbarung des Göttlichen sein. Mahasukha ist der Urlehrer seines mandala wie Schiva der Urlehrer der orthodoxen Tantras. Er verehrt die Reihe der Lehrer, indem er in rein geistiger Form die Kultakte vor ihrer innerlich erschauten Anwesenheit vollzieht, die der Fromme vor dem sinnlich greifbaren Kultbild oder seinem inneren Gesicht zu üben pflegt (vgl. oben S. 39). Mit Gebet und Bekenntnis weht er sich auf der Ebene innerer Schau den Lehrern und der Lehre des mandala, in dem das Göttliche zum Heil des Eingeweihten sein Wesen in Namen und Formen gekleidet hat. Er rezitiert Formeln, die Hemmungen der bevorstehenden Andacht vernichten und ihren Erfolg verbürgen sollen und begleitet sie mit Bildern ihrer inneren Wirkung: er sieht zahllose lichte Gestalten, die den Weg der werdenden Buddhas (*Bodhisattvas*) zur Wahrheit antreten, und andere, dunkle, denen ein Dolch das Haupt durchbohrt.

Zum Abschluß dieser vorbereitenden Übungen, die ihn mit der Gewißheit durchtranken sollen, daß er reif ist, die Selbstoffenbarung der Wahrheit in Gestalt der Dynamik entfalteter und eingeschmolzener Gesichte an sich zu erfahren, spricht er die großen Formeln, die den Sinn des mandala, die Weisheit vom anderen Ufer umschließen:

„Om, ich bin rein (*schuddha*) in meinem Wesen, wie alle Dinge in ihrem Wesen rein (das ist leer) sind“ – und „mein Wesen ist Diamant des Wissens um die Leere“

In ihnen nimmt er denkend vorweg, was er schauend an sich erfahren will.

Aus dieser Leere, die sein eigenes Wesen ist, entwickelt er – analog der scheinbaren Entfaltung des reinen Göttlichen zum Schein – ein Bild der ganzen Welt. Sie ist nichts anderes als er selbst in seinen verschiedenen Sphären sinnlichen und geistigen Daseins und muß darum, wie sein eigenes

Wesen die Gestalt des ineinander verschlungenen Paares, Mahāsukhas und seiner Geliebten zum wesenhaften inneren Kern haben¹⁾

Im Sinne altbrahmanischer Weltentfaltungslehre läßt er zunächst das Ungestaltet Namenlose (die Leere, die er als sein Wesen weiß) sich schrittweis in die vier Elemente umsetzen, die auseinander hervorgehen. aus dem Leeren die Luft, aus der Luft das Feuer, aus dem Feuer Wasser und aus dem Wasser zuletzt Erde. Er vollzieht diesen Entfaltungsprozeß, indem er die Sinnbilder der Elemente vor sein inneres Auge bringt einen weißen Halbkreis mit wehenden Fahnen, ein rotes Dreieck mit flammendem Juwel, einen weißen Kreis mit einem Topf und ein gelbes Quadrat mit dreikantigen Donnerkeilen an den Ecken. Sie entsteigen der Leere und gehen auseinander hervor, da die mantraschakti mystischer Silben, die ihre Erscheinung im Reiche des Schalls sind, sie aufruft die Silbe „yam“ ist Luft und zaubert ihr symbolisches Bild herauf, „ram“ das Feuer, „vam“ das Wasser und „lam“ die Erde. Sie entwickeln sich aus dem inneren Bilde der Silben, wie aus der Silbe „sum“ die leuchtende Erscheinung des Gotterberges Sumeru aufwächst, der Axe des Welteis, deren vierkantiger Juwelenleib mit Flächen von Kristall, Gold, Rubin und Smaragd in den Farben der vier Weltgegenden funkt. Ein gläubiger Hindu wurde auf seiner Gipfelfläche die Palastwelt des Gotterkönigs Indra und seiner Seligen erblicken. Amarāvati, die „Stätte der Unsterblichen“, der Adept des buddhistischen mandala entwickelt an ihrer Stelle einen Klostertempel (vihāra) als dem Buddha einzig gemäßen Raum (Tafel 27/28). Ein quadratisches Gebäude aus Juwelen mit vier Eingängen auf den Seiten, umgeben von magischen Mauern aus Demant (vajra). Sein Dach ist zu einer Spitze aufgewölbt wie jene Kuppelgräber auf Erden, die als Reliquienbehälter vom volligen Nirvāna Erleuchteter zeugen. Die Mitte seines Inneren bildet ein Kreis mit einer entfalteten Lotusblume, deren acht Blätter sich nach allen Richtungen der Windrose erstrecken (den vier Hauptpunkten des Horizonts und den vier Zwischenrichtungen). Auf ihr sieht der Andachtige sich selbst stehen in Gestalt Mahāsukhas, der die weibliche Gestalt umschlungen hält. Als „Höchste Seligkeit der Kreise“ (cakramahā-

¹⁾ Leider ist mir kein Bildwerk zur Hand, das den folgenden Anweisungen innerer Bildentwicklung als Illustration dienen könnte. Das auf Tafel 27/28 abgebildete mandala, zu dem wiederum ein beschreibender Text fehlt, vermittelt immerhin die typischen Züge solcher Bildentwicklungen. In manchem Detail, z. B. dem quadratischen Tempel der Mitte samt seinem Schmuck entspricht es durchaus den Anweisungen des *Schricakrasambharatantra*.

sukha) sieht er sich vierkopfig und achtarmig und wird sich kontemplativ seines Wesens bewußt Seine vier Haupter bezeichnen die vier Elemente Erde, Wasser, Feuer, Luft in ihrem immateriellen übersinnlichen Zustande, zugleich aber auch die vier unendlichen Gefühle (apramâna), mit denen sich in stetiger Übung durchdringen dem Nirvâna entgegenreifen heißt das Allerbarmen (karunâ), die unendliche Liebe (maitrî), die unendliche Heiterkeit (muditâ) und die unendliche Gelassenheit (upeksâ) Sie bezeichnen ferner vier Formen des Wissens um die Leere des Seins wie des Nichtseins (bhâva- und abhâvaschûnyatâ), um die Leere des Wesens (paramârthaschûnyatâ) und um die völlige Gleichheit aller Dinge in ihrer wesenhaften Leere (Tafel 29/30) Das vordere Antlitz ist blau, das rückwärtige rot, die Gesichter zur Linken und Rechten grün und gelb so beherrschen sie mit diesen Farben den Weltraum nach allen Richtungen Jedes hat drei Augen, vor denen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft stehen und alle drei Welten die Welt der Sinnlichkeit (kâmaloka), die formerfüllte Weltenreihe übersinnlicher Schau (rupaloka) und die formleeren Welten höchster Yogaübung (arûpaloka)

Mahâsukha hat zwölf Hände Sie bedeuten das Wissen um die zwölfgliedrige Formel des Werdens und Entwerdens von Scheinwelt und unwissend-gebundenem Bewußtsein den Fundamentalsatz der buddhistischen Lehre (pratityasamutpâda) Den Stand höchster Vollkommenheit, das Leere Sein, das sich als ichfreies unterschiedsloses Allerbarmen äußert, symbolisieren die Embleme der obersten beiden Hände, die umarmend gekreuzt sind der Donnerkeil (vajra) als Zeichen des schûnyam, die nach allen Seiten tönende Glocke als Sinnbild des Erbarmens Die obersten seiner ausgebreiteten Arme zerren nach rechts und links das Elefantenfell der Unwissenheit auseinander, das seinen Oberleib bedeckt, eine dritte Rechte hält eine stundenglasförmige Handtrommel wie sie Shiva in seinem ekstatischen Tanze trägt, wenn er das blutige Fell eines elefantengestaltigen Dämons siegestrunken im Walde seiner Arme schwingt, sie gilt als Zeichen der Freude, die von der Lehre ausgeht Die vierte Hand zur Rechten hält eine Streitaxt, die Geburt und Tod abschneidet und den Samsara an der Wurzel vernichtet, die nächste einen Dolch, der die Schar der Hemmungen auf dem Wege des Yogin (Stolz, Unglauben, Mangel an Ernst usw.) beseitigt, während die letzte Rechte einen langen Dreizack schwingt, der Zorn, Begierde und Verblendung tötet Eine Linke trägt den Asketenstab mit Rasselringen, den der Mönch auf seinem Bettelgange bei sich führt, um schweigend und innerlich reglos sein Kommen denen anzuzeigen, die seine Schale mit Speise füllen wollen Ihn krönt ein

vajra. Er besagt, daß Mahāsukha, mit dem der Andachtige sich in innerer Betrachtung gleichsetzt, um ihm gleichzuwerden, im demantenen Stande der Leere weilt. Drei ausgestreckte Hände zur Linken halten eine mit Blut gefüllte Schadelschale, eine Wurfsclinge und am gestrafften Schopf den abgeschlagenen Kopf Brahmās mit vier Gesichtern, denn der Zustand, den Mahāsukhas Gestalt symbolisiert, macht ein Ende mit Sein und Nichtsein, fängt alles Wesen mit demantener Schlinge und löscht die Welt des Samsāra aus. Ihre geistige Spitze, ihr oberster Regent ist für buddhistisches Denken Brahmā. Er hat seine höchste Würde eingebüßt, den Sinn seiner Existenz im Rahmen orthodox-hinduistischen Denkens verloren: Wahrheit und Wesen über aller Erscheinung zu sein, Weltgrund und Quelle aller Offenbarung. Der Buddha hat ihn in seinem Wandel zur Erleuchtung seiner absoluten Stellung enthoben und in Schatten gedrängt. Für seine Anhänger ist Brahmā nur der Weltgeist in der höchsten der Sphären, die übersinnliche Schau entriegelt, nur das sublimste Geschöpf der Scheinwelt — noch zu befangen in ihr, um die wahre allerhochste Erleuchtung aus eigener Kraft heraufzuführen, wie es der Buddha vermocht hat. Seiner sublimen Geistigkeit ermangelt nichts außer dem Einen eben, was not ist: der Erleuchtung, die den Schein, in dem er waltet und von dem er selbst ein Teil ist, in Nirvāna aufhebt. Seine sublimen Geistigkeit reicht nur hin, den Buddha als solchen zu erkennen, wenn er durch Erleuchtung Nirvāna erreicht hat, und dem Vernichter der Scheinwelt zu huldigen, wenn er den Sinn der Erleuchtung in sich bewegend einsam unter einem Baume sitzt. Sein Amt ist es, als höchster Regent der Scheinwelt den Erleuchteten anzuflehen, daß er mit seiner Weisheit die Welt erhelle und ins Nirvāna führe, wenn der Buddha seine Erkenntnis als eine dem Sinn der Vielen unfaßbare in sich zu verschließen geneigt scheint. Mit seinem göttlichen Munde feiert er den Beginn der Laufbahn des Erleuchteten, wie ihr Ende, wenn der Buddha mit dem Eingehen in volliges Erlöschen (Parinirvāna) den Schein seiner Leibhaftigkeit — sich selbst als nirmānakāya der demantenen Leere — leiblichen Augen entruckt¹⁾.

¹⁾ Vgl. Mahāvagga I. 5 (in Oldenbergs Übersetzungswerk „Reden des Buddha“, München 1922, S. 38 ff.). — Brahmās Strophe bei Buddhas Parinirvāna: Mahāparinibbānasuttanta VI. 10 (Dighanikāya XVI) (in R. O. Franke's Dighanikāya-Übersetzung S. 185). — Von Brahmās Unfähigkeit, den Schein zu zerstreuen, der ihn selbst als höchstes Wesen der Scheinwelt befängt, wird im Kevaddhasutta 81/83 gehandelt. (Dighanikāya XI, bei R. O. Franke, S. 165). Es berichtet von einem Mönche, der sich durch samādhi zu immer lichterem Götterwelten erhebt

Mit dem rechten Fuße tritt Mahāsukha auf den roten abgemagerten Leib der Zeit, die Dolch und Schädelschale halt – sie bedeutet den Irrwahn· das Nirvāna sei Vernichtung Der Linke tritt einen schwarzen Dämon nieder, der in zwei rechten Händen Handtrommel und krummes Messer, in den Linken Stab und Schädelschale trägt Er ist Symbol des entgegengesetzten Irrwahns des Glaubens, der Samsāra sei ewig

Wie diese großen Gesten und Embleme ist auch alles Detail an Haltung und Attributen der Gestalt Mahāsukhas bedeutungsvoll und muß vom Adepten in seinem besonderen, buddhistischen Sinn und seiner vergeistigten Bedeutung verstanden werden, um ihn ganz mit der Wesenhaftigkeit Mahāsukhas zu durchdringen, der er, sie anschauend, sich gleichsetzt.

Zum Zeichen, daß er die Frucht aller vorbereitenden guten Werke, die sein Wesen lautern, in sich aufgehäuft hat, ziert ein Wunschedelstein (cintāmaṇi), der alle Gaben gewährt, das zum Schopfe aufgebundene Haar Mahāsukhas Die Sichel des jungen Mondes schmückt die linke Seite seines Schopfes sie bedeutet das unaufhaltsame Wachstum und Sich-Vollenden der Weisheit im Jünger Ein vierkantiger Demant in den Farben der vier

und ihre Wesen um die Lösung der großen Frage bittet, worin die Stofflichkeit der Welt (ihre Grundelemente Erde, Wasser, Feuer und Luft) ihre völlige Aufhebung finde Er wird von den niederen Himmeln Indras und der vedischen Götter immer höher hinauf verwiesen, bis er an die höchste geistige Instanz der höheren und höchsten übersinnlichen Erscheinungswelten gelangt, zum Großen Brahmā Aber auch er, der sich für allwissend ausgibt und große Sprüche tut, muß bekennen, daß er die Lösung dieser Frage nicht besitzt, und verweist den Mönch an den Buddha Denn das Wissen um diese Aufhebung der Erscheinungswelten ist die Weisheit des Nirvāna, sein Ausgang ist die Erleuchtung Brahmā ist für den Buddhisten von avidyā umfungen, sonst wäre er nicht geistiger Walter der Welt, sondern unauffindbar, unsagbar, wäre Nirvāna Er ist nicht Urgrund der Welt, der sich in ihren Schein wandelt oder ihn hervorbringt, sondern unter den Geschöpfen, aus denen die Erscheinungswelt besteht, nur das erste, das nach periodischem Welt vergehen am Beginn einer neuen Weltzeit, aus dem Zustande des Unentfalteten Attributlosen hervorgeht

Seine sublimen Geistigkeit innerhalb des Bannes des Scheins befähigt ihn auch, zu erkennen, welches Wesen etwa die Anlage hat, auf Grund äonenlangen Reisens sich und anderen die allerhöchste Erleuchtung heraufzuführen, und er vermag in ihm die Intention auf dieses Ziel der Erleuchtung anzuregen (bodhicitta utpada) Aber seine Brahmā Göttlichkeit erschließt ihm selbst keinen unmittelbaren Weg zur Erleuchtung

Weltgegenden krönt sein Haupt und bezeugt, daß die Buddhalehre, die in die Weisheit eingeht, wie Mahāsukha in die Geliebte, sich an die Wesen aller Weltgegenden wendet. Die Kronen aus je fünf Schädeln, die er auf jedem seiner Haupter trägt, der Kranz von funfzig abgeschlagenen Köpfen, der über seine Knie herabhangt, symbolisieren geistige Siege auf dem Wege zur Vollendung. Seine Gesichter dräuen und zeigen die Zähne, zum Zeichen, daß Māra, der Versucher samt allem Irrglauben überwunden ist. Denn der Versucher, der den Weg des werdenden und vollendeten Buddha immer wieder gekreuzt hat, symbolisiert in seiner schillernden Erscheinung alle Hemmungen, die dem werdenden Buddha, dem Adepten des mandala begegnen können. Mit der Laute in der Hand, umgeben von seinen reizenden Töchtern, verlockt der *Schöne zur Lust des Lebens und verlockt zum Wahn*, für wesenhaft und gehaltvoll zu nehmen, was völlig leer ist. Den Widerstrebenden aber bedroht er in seiner schrecklichen Gestalt mit einem Heer tobender Unholde, um die Todesfurcht zu erwecken, die an das Leben bindet und die Erkenntnis fernhält, daß Tod und Leben gleich wesenlos sind.

Ohrschmuck und Halskette, Armringe, Gurtel und ein Knochenkranz auf dem Haupte Mahāsukhas bedeuten Unerschrockenheit, Liebe, Keuschheit, Kraft und innere Schau: die Fähigkeiten, die den Weg zur Erkenntnis der Wahrheit saumen.

Man mag es bewundern, wie vollständig es dem buddhistischen Denken gelungen ist, eine solche mit Emblemen beladene Gestalt des Schivaismus, ohne an ihr äußerlich zu ändern, in seinem Sinne auszudeuten. Wer mit indischer Symbolik vertraut ist, wird an diesen vergeistigenden Interpretationen kaum etwas Gezwungenes finden. Auch ist diese Umwandlung mythischen Emblems in allegorisches Requisit keine spezifische Leistung des Buddhismus, sie findet sich ebenso im hinduistischen Denken. – Der tantristische Einschlag im späten Buddhismus trug die Gestalt Schivas in den Zenith seines Symbolhimmels, aber eben sie bot einer vergeistigenden Interpretation in asketischem Sinne glückliche Angriffspunkte. Er vereinigt die Polarität des Sinnlichen und Asketischen in seinem Wesen. Das Kūmasūtra ist von seinem Diener, dem gottlichen Bullen Nandin, offenbart: aus dem Liebesspiel der Hochzeitsnacht des „Großen Gottes“ mit seiner Gemahlin Pārvatī (Kālī-Durgā) kam den Menschen die Wissenschaft um die Kunst des Sinnenglücks. Aber Schiva ist auch der große Yogin unter den Göttern: der Strahl seines von Askese glühenden Auges verbrannte den Liebesgott zu Asche, als er den Pfeil gegen ihn aufzulegen wagte. Auch in der Haltung

des Siegestanzes mit dem Elefantenfell, bei dem ihn seine trunkene Gattin umschlingt, trägt er die Zeichen des Asketentums. Wie alle anderen sind natürlich auch sie Mahāsukha verblieben: das Tigerfell mit um die Hüften baumelnden Pranken und Schweif, die Asche von Leichenplätzen als Schminke des Leibes und der lange Bettelstab des Wanderasketen.

Von Śhiva, dem Herrn der śhakti, die von ihm untrennbar ist, hat Mahāsukha auch den vierfachen Ausdruck seiner vier Gesichter: friedvolle Ruhe und drohenden Zorn, Herrscherpathos und die Rätselszüge der māyā, mit der Śhiva als kosmischer Yogin das Erscheinungsspiel der Welt entfaltet.

Auch die weibliche Gestalt, die den gewaltigen Gott in lebender Ekstase umschlingt, ist dieselbe geblieben und für das wissende Auge des buddhistischen Adepten durchaus verwandelt. Sie ist nicht mehr Pārvatī (Kālī-Durgā) die Gattin Śhivas, die Eingangsgebete königlicher Inschriften als lustvolle Erregerin seiner Kraft mit ihm zu feiern lieben, sie ist Symbol der Wahrheit. Sie umwindet den Körper des Erhabenen in entfesseltem Gliederspiel nicht weil sie die göttliche Idealgestalt der lebenden Gattin ist, deren mythischer Flammentod so viele Scheiterhaufen der Witwenverbrennung auf Erden entzünden half – in die kristallene Helle reiner Geistigkeit gehoben, sagt ihr unendlich liebevoller Gestus, ihre erfüllte Hingabe, daß Leere, Weisheit, vollkommene Stille und höchste Seligkeit unzertrennlich sind von Erkenntnisdrang, Weisheitsweg und Allerbarmen. Sie umarmt beseligend – wie das Nirvāṇa den Erleuchteten, den Sieger umfängt. Sie hat nur ein Gesicht, denn in der Leere, die aller Erscheinungen Wesen ist, haben sie alle unterschiedslos ein und dasselbe Antlitz. Sie hat zwei Augen, denn sie umgreift beiderlei Wahrheit: die Wahrheit des Scheins wie die höhere des Wesens. Ihre Linke hält eine Schädelschale, die rechte ein krummes Messer mit einem Griff aus Demant, dem Zeichen der Weisheit. Es schneidet alle Reflexionen ab, die der höchsten Erkenntnis im Wege stehen, da sie mit Namen und geistiger Form beladen sind. Ihr Haar fließt frei herab, denn der Knoten, der alle Dinge bindet, ist für sie gelöst. Sie ist nackt: kein Schleier der Leidenschaft, die auf Nichtwissen beruht, verhüllt sie – Das Feuer höchsten Wissens verbrennt alles, was ihm entgegensteht, darum soll der Andachtige die Weisheit, die der Erkenntnisweg umschließt, inmitten eines Flammenkranzes schauen.

Rings um den quadratischen Klostertempel, in dem Mahāsukha und seine Gehefte als Bild der Leere, des reinen Seins und namenloser Seligkeit sich umschlungen halten, liegen form- und namenerfüllte Reiche des Bewußt-

seins, zu denen das formlose Sein sich entfaltet, zu denen der Yogin von der Erfahrung des Nirvâna als Sphären des Scheins zurücksinkt, solange seine Schein-Persönlichkeit – die Frucht langen Unwissens früherer Leben – sich noch nicht im letzten Erlöschen (Parinirvâna) des Todes aufgelöst hat. Von allen vier Weltrichtungen führen Tore in den Stand der Wahrheit, den die Tempelmauern umschließen, hegende Gazellen mit dem Rad der Lehre zwischen sich schmücken den Torsturz ein Erinnerungszeichen an die große Heilstat im Gazellenhain zu Benares, wo der Buddha zuerst das Rad der Weltherrschaft seiner Lehre den Lauf beginnen ließ. Wie sie bis heute den Eingang buddhistischer Klöster schmücken, darf auch anderer Zierat festlicher Symbole, der den wirklichen Kultstätten eignet, ihrem Abbild vor dem inneren Auge nicht fehlen. Wimpel und Glockengirlanden, daneben weiße Sonnenschirme und Yakschweifwedel als Symbole des Weltherrschers zieren die Außenwände, Kuppelbauten als Zeichen des Nirvâna kronen die Eingänge wie das Dach des Tempels.

Wie diese Klosterhalle als Schale um den Kern der beiden gottlichen Gestalten – ein getreues Abbild wirklicher Kultstätten – auf dem Gipfel des Welberges mit all ihrem bedeutsamen Detail vom inneren Auge des Adepten als Hieroglyphe des unsagbaren Standes der Vollendung aufzubauen ist, sollen sich um sie gestalterfüllte Sphären breiten, deren kosmographische und gottlich-personale Bestandteile andere Ebenen seines Wesens darstellen.

Ein blauer Kreis umgebe den Tempel als erste Entfaltung des Leeren zum benannten und geformten Schein: er bedeute das konturerfüllte Geistige (cittam). In ihm stehen mitsamt ihren Göttern acht große Wallfahrtsorte der indischen Erde. Denn dieses Indien, das sich wie ein spitz auslaufendes Lotusblatt vom Mittelpunkt der Welt gen Süden streckt, indes der Götterberg Sumeru im innersten, gegurtet vom Himalaya und fernerer hohen Schneeketten, wie ein gewaltiger Blütenstempel der Mitte eines Lotuskelches entragt, ist ja wie die Welt gestalterfüllten Geistes, die sich von seiner Anschauung speist, Entfaltung der Leere zum Schein. Innen und Außen, die Welt und das Bewußtsein, das sie denkt, sind ein und dasselbe, zwei Kerne einer scheinbaren Polarität, zwei Scheinseiten eines Wesens, die ineinander stürzend zu ihrem Wesen eingehen, das Leere ist.

Weiter entfaltet sich die Leere zum Reich der Sprache, das der Adept als eine rote Ringfläche erschauen soll, die den blauen Kreis umschließt. Auch sie erfüllen heilige Orte der Erde mit ihren Gottheiten. Wie aber die innere Anschauung des mandala Ring um Ring in die Breite wächst und vom Geist

über die Sprache aus dem Inneren des Menschen an seine Außenfläche drängt, sinkt die kosmische Bedeutsamkeit der hinzutretenden Vorstellungen, die über den Himmeln auf dem Gipfel des Weltberges anhub, tiefer und tiefer. Der blaue Kreis des Geistigen ist ein Zeichen für die Himmelswelten, mit deren Geistern der Yogin im Durchgang zur Leere, zum Nirvāna Rede und Antwort tauscht, die sprachlichen Schalles nicht bedürfen, der rote Ring ist Symbol der Erdoberfläche. Die Sprache leiht dem Geiste Schwingen, deren er, der dichten Atmosphäre sinnlicher Raumwelt enttauchend, zu entraten vermag. Wie sie die Brücke ist vom Geist zum Raum, grenzt der äußere Rand ihres symbolischen Bezirks an die weiße Ringfläche des Körperlichen, dem als Entfaltung im Weltgebäude Reiche unterhalb der Erdoberfläche entsprechen.

Dreimal acht Paare göttlicher Wesen in der Haltung Mahāsukhas und seiner Geliebten füllen die drei Ringe, die das Wesen des Menschen und das Weltganze in seinen drei Sphären als Entfaltungen der Leere (schunyam) darstellen. Wenn der Yogin sein inneres Gesicht wie die Welle eines Steinwurfs in immer weiteren Ringen mit ihnen ausbreitet und sie klar erschaut, soll er sie nicht für bloße Schöpfungen seines inneren Auges voll symbolischer Bedeutung halten. In ihnen allen, die auf Indiens Erde ihre Stätten der Verehrung haben – Ziele der Wallfahrt –, tritt das reine Sein göttlich personal auseinander, (sie sind der nirmānakāya des schunyam)

Da aber die Entfaltung der namen- und formlosen Wahrheit, der Leere (schunyam) im Reich des Geistes und der sechsen Haltung nichts anderes ist, als der vom Buddha verkündete Erkenntnispfad mit seinen Stufen, in dessen Begriffs- und Formelschatz die Wahrheit (dharma) auseinandertritt, wie das Göttliche aus seinem reinen Stande (dharmakāya) zum sinnlich greifbaren Schein (nirmānakāya) oder zum übersinnlich inneren Schaubild (sambhogakāya) sich entfaltet, sind alle Gestalten dieser Ringe – dieser mandalas im mandala – zugleich nichts anderes als die formhafte Erscheinung der Wahrheit. Sind die Grundbegriffe der Buddhalehre. Sie sind Wegsteine und Leitziele des Erkenntnispfades, die der Adept in vollkommen klarer Schau erreichen muß, um sie hinter sich zu lassen auf seiner Wanderung zum letzten Ziel, das die innerste Mitte des mandala darstellt.

Zu ihr strebt darum das innere Auge des Adepten von neuem, nachdem es Kreis auf Kreis aus ihr entwickelt und betrachtet hat, in einem letzten Akt zurück und läßt die entfalteten gestalterfüllten Sphären wieder zusammenschmelzen. Schritt um Schritt sinkt vor dem inneren Blick das viel-

fältig umeinander Gelagerte in seine Mitte zusammen und gerinnt zu einem großen vielfarbigen Demantkeil, den der Adept als seine eigene Leiblichkeit, sein eigenes Wesen weiß, denn die Mitte aller Mitten dieses mandala ist ja nichts anderes als der Schauende selbst, dessen innerstes einziges Wesen demantene Leere ist, wie er sich selbst am Eingang seiner Andacht als Mahāsukha und seine Geliebte wußte. Sein eigener Leib ist der demantene Weltberg und der Klostertempel auf seinem Gipfel, es ist sein Leib, an dem alle die Gotter wohnen, die er einzeln in verschieden gefarbenen Kreisen sah.

So hebt er die Welt, die er aus sich entbreitete, wieder in sich auf und verkundet sich selbst, am Ziele angelangt, die Erkenntnis des auswärts und einwärts vollzogenen Weges, die er als Lösung seiner Andacht über ihren Eingang sprach.

„Om· mein Wesen ist Demant“ und „Ich bin der lautere Demant alles demanten lauterer Wesens“

Damit ist der Kreislauf zwischen programmatischer Formulierung und resümierender Aussage der Wahrheit vollzogen. Die durch Einweihung gedanklich vermittelte und nur gewußte Wahrheit ist zur unmittelbaren Erfahrung geworden, ihr Wissen ist zum Sein erhoben.

Wenn dieser Schleifenweg des Werdens und Entwerdens von Welt und Ich mit voller Klarheit aller symbolischen inneren Gesichte sich entrollt und in seinen Ausgangspunkt zurückschmilzt, wenn er beladen ist mit voller Einsicht in das Wesen seiner Gestaltenfülle und als Schau entfalteter Wahrheit, nicht bloß als Spiel innerer Bilder gesehen wird, wenn er nicht zuletzt getragen ist von dem Gefühl vollkommener Souveränität der inneren Anschauung über alles, was ihr Gegenstand werden kann – sie ruft in ihr Feld und entbreitet, was sie will, und löscht es wiederum aus, wie es dem Sinn der höchsten Weisheit gemäß ist, die sich in der Ordnung des mandala entfaltet – dann allein findet ein mandala, als konformes Abbild innerer Bildentwicklung, *Sinn und Erfüllung. Mancher mag, seine Schönheit betrachtend*, seinen Sinn zerghedernd, es aus seinem Lebensboden reißen – nur der Eingeweihte vermag es zu beleben.

Für den Uneingeweihten besagt es nicht viel mehr als eine Landkarte für ein Kind, das ihre geheimnisvollen, konventionellen Zeichen noch nicht zu lesen vermag –: eine Ansammlung farberfüllter, auferfreuender Konturen, deren Bedeutung verschleiert bleibt. Und auch für den textkundigen Antiquar erwacht es nur zu einem scheinbaren Leben. er sitzt davor, wie ein Geograph vor der Karte einer Landschaft, die seinem Fuß und Auge ver-

geschlossen ist und zu deren Verständnis er nur Reiseberichte und Schilderungen anderer hat. Zwischen dem unterrichteten westlichen Betrachter eines mandala und dem Eingeweihten klappt der ganze Abstand, der Einen, der daheim mit Büchern, Karten, Bildern sich ein fernes Land erobern will, von dessen Kindern trennt, die zwischen seinen Bergen, unter seinen Bäumen groß geworden sind, aus seinen Flüssen trinken, aus seiner Erde aufstehen und sich nähren und sterbend wieder in sie versinken. Die Berge jenes Landes mögen dem Entfernten auf Bildern, die er beim Lichte seiner Lampe betrachtet, schön erscheinen, und er mag von ihnen auf ihre Bewohner schließen, aber für sie, die auf ihnen hausen, sind sie ganz anderer Mächte als lockender Schönheit voll. Sie sind der Boden ihres Lebens, der sie zeugte, tragt und begraben wird. Erde, Luft und Wasser sind in ihnen selbst zu besonderer Gestalt und höherem als rein elementarischen Sein zusammengeronnen, und wie sie den Elementen ganz verbunden sind, kann nur erfahren, wer ihr Schicksal teilt und ihre Wege geht – betrachtend abzusehen ist es ihnen nicht – Bei aller Schönheit der Struktur und Reizen des Details sind die mandalas bildlich kristallisierte Dynamik inneren Seins auf Grund von Gesichtern. Abgewandelt wandeln sie den Adepten. Wer von ihrem schönen Schein zergliedernd ausgeht, um in die Mitte ihres Wesens zu gelangen, ist wie einer, der unbekannte Früchte abmalt, um sie kennenzulernen, anstatt hinein-zubeißen – ob er sie nun verzehren kann oder nicht.

Die mandalas sind Landkarten ähnlich, in ihrer Entstehung wie in ihrem Wesen. In ihnen lebt sich nicht bildende Phantasie in immer neuer Freiheit ihrer Dynamik aus, sie werden entworfen wie Karten. Zunächst entsteht das geometrisierende Schema, das ihnen ihre Struktur gibt und ihren Raum in eine Menge kleinerer Räume aufteilt. So gliedert auch der Kartenzeichner die Fläche seiner Karte zunächst mit Längen- und Breitengraden oder einem Planquadrat. Diese kleineren Felder seiner Fläche stehen dann schon nicht mehr bedeutungsgleich nebeneinander. Sie sind schon wesensbestimmt durch die Beziehung zu den vier Richtungen der Windrose, die mit dem Netzschema der Karte mitgedacht ist. Was immer in sie eingetragen wird, ist schon von vornherein in seiner geographischen Richtung durch die Symbolik des Netzes festgelegt und mit einer Aussage behaftet. Ebenso ist alles figurliche Detail des mandala Bildes, das dem linearen Schema einverleibt wird, durch seine Lage zur Mitte, mitunter auch durch seinen Ort im oberen oder unteren Teil des ganzen Feldes mit einer spezifischen Bedeutung beschwert. Durch seine Beziehung auf die Mitte erhält es seinen bestimmten Rang in einer Hierarchie.

der Werte auf der Skala der Entfaltung zwischen Schein und Wesen, rein durch die Stelle, an der es eingetragen ist.

Das figurale Detail, das dem linearen Schema des mandala einverleibt wird, ist ferner als anschauliches Symbol in seiner Form genau so scharf umrissen, so fest bestimmt, wie die Silbenzeichen bei einem linearen yantra mit eingetragenen mantra-Silben und -Worten. Es wird vom Künstler, der ein mandala mit figuralem Schmuck malt, in keiner Einzelheit frei geformt und läßt sich nicht abwandeln. Die figurale Formensprache des mandala ist in traditioneller Bindung genau so konventionell wie die Symbolreihe des Alphabets, wenn auch viel reicher, und genau so konventionell wie der Symbolschatz geographischer Landschaftswiedergabe. Der Maler eines mandala handhabt sie wie ein Kartenzeichner die Symbole für Berge, Flüsse, Ortschaften, die er in sein Netzschema einträgt. Wollte der Zeichner sie auf seiner Karte auch nur im geringsten nach eigenem Ermessen variieren – in Größenverhältnissen, Farbgebung oder Kontur –, so wären mit ihnen eben nicht die Berge, Flüsse und Ortschaften da, die in ihnen zu symbolischer Darstellung kommen sollen, und die Landschaft seiner Karte wäre eine Phantasie-landschaft. Sie könnte niemandem zu dem Zwecke dienen, zu dem er sie betrachtet, nämlich sich irgendwo zurechtzufinden. Ebenso muß alle Freiheit in der Ausbildung figuralen Details beim mandala fehlen, denn es ist ja ein Werkzeug, wie eine Karte, – ein yantra, und soll die Anschauung der Wahrheit vermitteln, damit sein Adept sich zwischen Schein und Wesen zurechtfinde. Es ist eine Wegkarte der Wahrheit. Darum wird sein figurales Detail nicht von Fall zu Fall frisch entworfen, sondern die festgelegten Symbole werden durch Pausen eingetragen und danach mit den traditionellen Farben, die ihnen zukommen, ausgefüllt. Aus dem Formenschatz figuraler Symbole wird jeweils herausgehoben und zu einem mandala vereinigt, was seinem ideellen Gehalt in der Sphäre der Anschauung entspricht; dabei können keinerlei künstlerische Rücksichten – etwa auf die Gesamtwirkung des formreichen und farbenfrohen Gebildes – dem individuellen Kontur des figuralen Symbols oder seinem Farbton etwas abdingen. Damit wäre den figuralen Elementen ihr Symbolcharakter genommen, der Sinn des mandala als Wesensaussage wäre zerstört, es wäre kein yantra mehr: es wäre zu nichts mehr von Nutzen. Wie der Maler eines mandala verfährt auch der Kartenzeichner bei der Eintragung seiner Symbole in ein neues Netzschema gern mechanisch und paust ab, weil es auch ihm um unbedingte Treue und Korrektheit zu tun ist. In beiden Fällen füllt sich ein Linienschema mit Symbolen, deren

Form als Hieroglyphen im Dienst einer Wesensaussage dank dieser Funktion vorab aller Freiheit der Gestaltung entrückt ist

Die mandalas mit figuralem Schmuck enthalten in ihrem linearen Netz einen Komplex von Symbolen, der in sich durch die Bezüge der einzelnen Ideen seiner Bestandteile aufeinander und auf eine Gesamtidee zusammengehalten wird. Aber kein Band formaler Tektonik verbindet das Figürliche in seinem Kontur und seiner Farbgebung miteinander, die figuralen Symbole präsentieren sich als ein reines Nebeneinander, das durch das lineare Netz ebenso voneinander getrennt wie zusammengeklammert wird. Jede Figur schwebt selbstgenügsam in sich selbst und bezieht das Recht, im einzelnen von Form und Farbe so zu sein, wie es ist, nicht aus einer Zugehörigkeit zu einem künstlerischen Gesamtplan. Sie haben jede ihr Leben für sich und sind von keinem Gesetz unbedingter künstlerischer Ökonomie bis ins kleinste ihrer Erscheinung erfaßt und bestimmt und zu dienenden Stücken eines tektonischen Zusammenhanges verbaut. Der Sinn des Individuellen ihrer Erscheinung liegt nicht in ihrer Beziehung auf ein künstlerisches Ganzes, das sie durchwaltet und zu Gliedern eines künstlerischen Organismus machte, sondern in ihrem Wesen als Symbolen. Also in etwas Außerästhetischem. Das mandala ist nicht, wie Gemälde sonst zu sein pflegen, ein ästhetischer Organismus, sondern ein Symbol-Mosaik. Genau so wie die Lagerung aller Details durch seine Funktion als Symbol im mandala eisen festgelegt ist, versagt sich auch alles Individuelle des Details jedem Eingriff in seine Form, der sie nach Gesichtspunkten künstlerischer Wirkung abtönen, verändern und zu einem Organismus zusammenschmelzen wollte.

Was den ästhetisch eingestellten Betrachter an der Formenwelt des mandala fesseln kann, ist die künstlerische Durchbildung aller Details, das Schöne aller einzelnen Erscheinung und, sie umfassend, die Ordnung, die alles beherrscht. Diese Ordnung ist aber Ausdruck eines ideellen Bezugssystems der Symbole ohne alle tektonische Dynamik. Das betrachtende Auge vermag in der Fülle figuraler Symbole, die das lineare Schema füllen, bei jedem einzelnen, in das es sich versenkt, beliebig lange zu verweilen, ohne von ihm fort irgendwohin gelenkt zu werden. Das Ganze macht sich als solches im einzelnen nicht geltend und löscht die Selbstgenügsamkeit am Einzelnen nicht aus. Ideell ist das Ganze wohl etwas anderes und mehr als die Summe seiner Teile, aber rein optisch ist es nur diese Summe in geordnetem Beieinander. Es ist kein gegliederter Organismus, an dem jedes Glied, eben weil es nur Glied ist, unablässig auf das Ganze verweist, an dem es allein sein Lebensrecht und seinen Sinn hat.

Ein tibetisches mandala umgibt eine zentrale Buddhafigur, die im Blütenboden eines Lotus thront, mit einem Ringe von acht Buddhas (*Tafel 27/28*), die sich auf die entfalteten Blätter der Blume verteilen. Die Blätter, die sie einnehmen, und zwischen denen die Spitzen von acht weiteren Blättern sichtbar werden, weisen in die vier Weltrichtungen und ihre Zwischenpole¹⁾. Hier ist der Buddha das Symbol der reinen Leere. Er, dessen Erleuchtung Nirvâna ist, war den Buddhisten die ursprüngliche und natürliche Hieroglyphe des demantenen, absoluten Seins, ehe Symbole des schivaitischen Tantrismus seine Gestalt vielfach in den Hintergrund drängten. Freilich gebührt die Mitte aller Mitten als Sitz nicht einem durch Historie und Legende auf Erden beglaubigten Buddha, wie Schâkyamuni, dem „Weisen aus dem Schâkyageschlecht“, der im Licht der Geschichte Indien durchwanderte, sondern dem Buddha, der jenseits von Raum und Zeit, Namen und Formen ewiges Nirvâna ist. Er bezeichnet die einzige Wesenhaftigkeit, die Leere, der Schâkyamuni wie andere Buddhas früherer und kommender Weltalter und zahlloser anderer Weltgebäude als ihre Reflexe im Reiche sinnlichen Scheins (als nirmânakâya) gegenüberstehen, wie Amitâbha und andere Buddhas, die unsere Erde nicht gesehen hat, als ihre Spiegelungen auf den Ebenen übersinnlicher innerer Schau (dhyâna) erscheinen (als Dhyânaibuddhas). Buddhas der sinnlichen Erscheinung (nirmânakâya) und Buddhas übersinnlicher Schau (sambhogakâya) reihen sich um den uranfänglichen Buddha (Âdi Buddha), der ewiges Nirvâna ist, in Kreisen oder Schichten als Sinnbilder der Bewußtseinsstufen und Erscheinungssphären, in die das reine Sein, durch verschiedene Grade der Unwissenheit (avidyâ) gebunden, auseinandertritt.

Der Lotos, der den ewigen Buddha im Kreise seiner höchsten Entfaltungsformen trägt, blüht im Inneren eines quadratischen Klostertempels, der sich mit vier Toren nach den vier Weltgegenden öffnet. Sie sind mit einem liegenden Gazellenpaar geschmückt, und die acht Juwelen der Weltherrschaft, die den irdischen Buddha als geistigen Weltherrscher kennzeichnen, umgeben den Tempel an seinen Eckflächen (zur Linken z. B. Pferd und Elefant).

Der Kranz von acht Buddhas, der den uranfänglichen Buddha ewigen Nirvânas umfängt, steht vielleicht zum Zeichen jener höchsten Bewußtseinsstufen, zu denen der buddhistische Yogin sich nacheinander erhebt, ehe er

¹⁾ Leider habe ich keinen Text, der die innere Bildentwicklung zu diesem äußeren Bilde beschrieb, zur Verfügung. Meine Deutung, die lediglich der formalen Betrachtung des Bildes sachlich den Weg weisen will, bleibt darum im Elementaren und Hypothetischen stehen.

ins Nirvana eingeht. Leer an Formen reichen sie unmittelbar an den Stand der reinen Leere heran. Es sind ihrer vier an Zahl, das Bewußtsein leerer, raumlicher Unendlichkeit, das Gefühl leeren unendlichen Bewußtseins ohne ein Raumelement, und – über beide hinaus – das Gefühl, an nichts mehr zu haften, und endlich der Grenz- und Übergangszustand zwischen Bewußt und Unbewußt. Daß diese vier hier durch acht Gestalten symbolisiert werden, kann seine Erklärung darin haben, daß ihr Ring zugleich die erste Entfaltungsstufe des reinen Seins darstellt, die den unendlichen Raum in sich begreift. Sein Symbol sind die vier Himmelsrichtungen samt den Zwischenrichtungen, die ihre rechten Winkel halbieren¹⁾.

Der weite rechteckige Raum, der den Kreisbezirk des Klostertempels rings umschließt, scheint sich schichtweis in drei kosmische Regionen zu gliedern, die sich im Reiche des Psychischen als niedere Bewußtseinssphären darstellen und kosmisch tiefer als der Gipfeltempel des Weltberges mit seiner Klosterstille gelegen sind, den sie umgeben. Zuhochst auf Wolken schwebt das Reich formerfüllter Schau oder die Himmelskugel. Ihre Gestalten sind die Spiegelungen der reinen Leere auf den Bewußtseinsebenen des Yoga, die unterhalb der vier höchsten, formleeren liegen. Hier ist das Reich der „Seligen Glücks Leiber“ (sambhogakaya), deren Gegenwart dem inneren Gesicht erreichbar ist. Drei Buddhas, die dem sinnlichen Auge entrückt sind, aber Gegenstand der Schau werden können (Dhyānibuddhas), flankiert von Dhyānabodhisattvas, symbolisieren zwischen Sonne und Mond thronend diese Sphäre.

Unterhalb, im mittleren Bezirk, ragen die Berge der Erde, die nur bis an die Wolkenschicht heranreichen, über der die Himmelskugel klarer Schau sich breitet. Sie sind Symbol der Erdoberfläche und der äußeren Sinnenwelt. In ihrem Schatten sitzen irdisch leibhaftige Träger der Wahrheit, buddhistische Heilige von Genien beschirmt, die ihnen zu Haupten schweben. Sie sind

¹⁾ Ähnlich gruppiert das in China und Japan gelaufene Garbhadhātu-mandala um den Buddha Mañjuśrī (eine Variante des Adi-Buddha) im Zentrum vier Buddhas in den vier Himmelsrichtungen: Ārya Ratnaketu Tathāgata (Osten), Ārya Saṃkusumita Rāja Tathāgata (Suden), Ārya Amitayus Tathāgata (Westen) und Ārya Akṣobhya Tathāgata (Norden). Die Zwischenrichtungen nehmen drei Dhyānabodhisattvas und Maitreya ein: Samantabhadra Bodhisattva (Südosten), Mañjuśrī Bodhisattva (Südwesten), Avalokiteśvara Bodhisattva (Nordwesten) und Maitreya Tathāgata, der kommende Buddha unserer Erde, der schon zwischen Bodhisattvaschaft und Buddhahood steht im Nordosten.

nirmanakâya Reflex der reinen Leere des Mittelkreises auf der Ebene sinnlichen Bewußtseins, wie die Dhyânbuddhas über Wolken sambhogakaya der reinen Leere sind ihre Spiegelung auf der Ebene übersinnlicher Schau

Zutiefst webt flammenumlodert das dâmonische Unterreich, dessen Gestalten sich in drohender Abwehrgeste gegen den Irrglauben wenden und die wahre Lehre gegen seinen Angriff schützen, — das Reich des Leibes und der physischen Gewalt, die Entfaltung der reinen Leere zu dumpfer Stofflichkeit, die berufen ist, den geistigen Entfaltungsformen der Leere auf ihrem Heimgang aus der Sinnenwelt zum wahren Stande schirmend zu dienen —

Diese drei Sphären der äußeren rechteckigen Fläche haben keine tektonische Verbindung unter sich, so wenig wie sie tektonisch mit der Mitte verbunden sind Was sie vereint ist das rein ideelle Moment des gemeinsamen Dienstes an ein und demselben Sinnzusammenhang, — dasselbe Moment, das sie auch mit der Mitte verbindet, die so entschieden gegen sie abgesetzt ist

Auch in sich selbst haben diese drei Sphären keine Tektonik, sondern nur Ordnung, nämlich Symmetrie Die drei Dhyânbuddhas samt den Dhyânbodhisattvas über den Wolken schweben nebeneinander, wie etwa Medallions, die als Gruppe zu einem Wandschmuck vereinigt sind, die aber auch ebensogut ein jedes für sich bestehen können Ebenso die flammenumloderten Gestalten der Tiefe und die Heiligen vor den Felskühnen Was sie zusammenhält und jeden von ihnen an seinen Ort verteilt, ist ihr Symbolcharakter Sie sollen nacheinander vom inneren Auge entwickelt und zusammengefügt werden, oder das äußere Auge soll sie ablesen und einen Sinnzusammenhang aus ihnen entnehmen Sie sind zusammengefügt wie Wortsymbole zu einem Spruche (mantra), die auch ein jedes für sich bestehen können und die aus ihrem eigenen Sinne leben Aber zum mantra vereint, ergeben sie einen umfassenderen Sinn eben die Wesensaussage des Spruches Ein gemaltes mandala, das die innere Bildentwicklung nach Anweisung des Sâmrâskandabharatantra für das äußere Auge fixierte, wäre nichts anderes als die figurale Hieroglyphenschrift des mantra „Ich bin der lautere Demant alles demanten lauterer Wesens“

Auch die Symmetrie der Figurenverteilung entspringt zuletzt nicht dekorativ künstlerischer Absicht Sie wird ideell gefordert Sie ist gegeben durch die Idee der Entfaltung eines Kerns zu unterschiedlichen Sphären der Erscheinung Diese Entfaltung ist in sich unendlich und gleichmäßig Die endliche Zahl der Symbole, die das Unendliche dieses Vorgangs darstellt, muß das Unwillkürlich-Gleichförmige und Unindividuelle an ihm durch innere

Symmetrie und Gleichgewicht der Verteilung zum Ausdruck bringen. Die von individuellem Gestus belebten menschenähnlichen Gestalten aller drei Sphären sind darum gleichmäßig in sich isoliert und durch die gleiche Ruhe der Symmetrie gebunden, wie die leblosen acht Glückssymbole, die wie Medaillen im Halbkreis oben um den Mittelring gelagert sind.

DER BORO BUDUR EIN MANDALA MIT DYNAMIK DER EINSCHMELZUNG

Das Kernstück eines solchen tibetischen mandala, in dessen Mitte sich Buddhagestalten kranzformig um eine zentrale Buddhafigur zusammenschließen, gemahnt wie ein kleines Geschwister an die Gipfelterrassen des Boro Budur auf Java. Wie immer figurliches Detail dieses räumlich so entfernten aber geistesverwandten Riesenbaus, das noch endgültiger Benennung harret, schließlich erklärt werden mag, – eines scheint deutlich: man darf den Boro Budur das größte mandala nennen, das die Kunst des Buddhismus jemals als Sinnbild seiner Wahrheit in die Welt des Sichtbaren gestellt hat.

Der geheime Sinn seiner in symmetrischer Ordnung gebändigten Formenfülle entschleierte sich nicht, wenn man seine große Anlage¹⁾ einfach als ein in sich ruhendes Gebilde aufnimmt, wie es sich vor dem Auge des Uneingeweihten ausbreitet. Der Boro Budur ist ein Wallfahrtsziel. Die Struktur seiner übereinander aufsteigenden Galerien und Wandelgänge ist wie ihr reicher figuraler Schmuck durch und durch aus seiner Bestimmung zu begreifen, daß er in spiralenförmigem Pilgergange abgeschritten und bis zur Höhe bezwungen sein will. Der Sinn des Boro Budur ist, im Wallfahrer, der seine mit figuralem Schmuck beladenen Terrassen umwandelt und zu seinem schmucklosen Gipfel aufsteigt, einen seelischen Prozeß, eine vollkommene Wandlung seines Seinsgefühls auszulösen, die der Dynamik innerer Gesichtsentwicklung beim Adepten der erwähnten mandalas wesensverwandt ist. Das streng geometrische Schema seines Aufbaus, in dem äußere Vierecke als Grundlagen innere Ringe umschließen und tragen, scheint geschaffen, den figuralen Symbolen eines inneren Prozesses und einer großen Wesens-

¹⁾ Die reiche Literatur über den Boro Budur enthebt ihn der Notwendigkeit eingehender Beschreibung. Vgl. Karl With „Java“, Folkwang-Verlag 1920, J. F. Scheltema „Monumental Java“, London 1912, J. Ph. Vogel in „The Influences of Indian Art“, The India Society, London 1925, woselbst neueste Literatur verzeichnet – Ferner A. Salmony „Der Boro Budur in der Landschaft“ im „Asien“-Heft des „Ararat“ (Heft 12, Dezember 1921, München, Goltz Verlag).

ausage, die in ihm erfahren wird, Raum zu gewähren, sich nebeneinander in sinnvoller Ordnung zu entfalten. Ebenso aber scheint der ganze figurale Schmuck seinerseits nur bestimmt, das strenge architektonisch geometrische Gefüge in seinem Sinne zu verdeutlichen, das vom Pilger, der kreisend in seinen Stufenbau eingeht, leiblich und seelisch als Dynamik erfahren wird. Zwischen der Ordnung des Grund- und Aufrisses und ihrer reichen figuralen Füllung besteht dieselbe absolute ideelle Verbindung, wie zwischen dem linearen Schema und der figuralen Symbolwelt eines gemalten mandala.

Die Struktur des Boro Budur fordert den Wallfahrer, der ihm naht, zu einer leiblichen Dynamik umwandelnder Besteigung auf, die einen geistigen Sinn hat. Diese Funktion verbindet den Boro Budur mit seinen älteren architektonischen Verwandten, etwa den Thuparâma- und Ambaschthala-Dagobas auf Ceylon und den ältesten Vertretern seines Typs auf dem indischen Festlande in Sântschu und Barhut¹⁾. Aber die leibliche Dynamik, zu der sie auffordern, und die seelische, die jene auslösen wollen, ist einfacher als die des Boro Budur. Einfacher ist darum auch ihre architektonische Form und ihr Schmuck. Es ist nicht verwunderlich, daß Form und Sinn der alten Reliquienbehälter in diesem späten Glanzstück ihrer Entwicklungsreihe eine Umbiegung zum monumentalen mandala erfahren haben. Hier spiegelt sich nur im Reiche der Architektur, was vorher im Felde der samadhi-Technik geschah. Auch ihr ist im älteren Buddhismus das mandala als Vehikel zum Nirvâna fremd. Es erscheint im buddhistischen Formenkreis als ein Stück des unaufhaltsamen Zuwachses an hinduistischen Ideen und Symbolen, deren Eindringen ein Hauptmotiv seiner Entwicklungsgeschichte bildet. Weil das Auge und Bewegungserlebnis, das dem Eingeweihten, der den Boro Budur beschreitet, aufgegeben ist, eine Übersetzung des spätbuddhistischen Yogaweges der geschilderten mandala Technik in die Sphäre optischer und räumlicher Sinnfälligkeit, eine Veranschaulichung des buddhistischen

¹⁾ Vgl. Bilder des Thuparama und Ambaschthala Dagoba bei F. W. Trautz, 'Ceylon', München 1926, Tafel 62/63, außerdem bei A. Nell in 'The Influences of Indian Art', The India Society, London 1925 und bei Otto Höber, 'Indische Kunst', Breslau 1923 (F. Hirt, 'Jedermanns Bucherei') – Vgl. ferner A. Cunningham, 'The Bhilsa Topes or Buddhist monuments of Central India', London 1854, und 'The Stupa of Barhut, a Buddhist monument illustrative of Buddhist legend and history in the third century', London 1879 und, aus neuerer Literatur, Tafeln bei W. Cohn, 'Indische Plastik', Berlin ('Kunst des Ostens', Band 2) und Stella Kramrisch, 'Grundzüge der indischen Kunst', Dresden-Hellerau 1924.

Nirvâna-Weges ist, verdient der oft beschriebene Prachtbau in diesem Zusammenhang erwähnt zu werden.

Auch die einfache terrassenlose Anlage des Kuppelbaus von Barhut hat mit ihrem reliefgeschmückten Zaun den Sinn, im Pilger, der sie verehrenden Ganges nach rechts herum umkreist, ein geistiges Erlebnis dynamisch zu entwickeln: Während seine Augen die lange Reihe der Zaunreliefs mit Szenen aus der aonenlangen Wanderung des Buddha Schâkyamuni zur Erleuchtung, die Nirvâna ist, entlanggleiten, nimmt er – selbst noch fern vom höchsten Ziel – auf seinem Rundgange in der Spur des „Pfadbereiters“ wandelnd, diesen Weg bis ins Nirvâna, das durch den Kuppelbau der Mitte sinnfällig dargestellt wird, betrachtend und bedenkend innerlich vorweg. Eine Wallfahrt nach Barhut konnte für den Gläubigen bedeuten, in einem sinnfälligen Prozesse symbolisch-nachahmend an sich durchzumachen, was ihm die Buddhalegende als weltalterweiten, in seiner Typik verpflichtenden Entwicklungsgang des Meisters erzählend gelehrt hatte. In den heiligen Bezirk des Steinzaunes tretend begann er in seinem wissenschweren Abschreiten eine erschütternde symbolische Nachfolge des Buddha und ward sich, über viele, Wiedergeburten aus dem Samsâra zur Erleuchtung ihm nachgleitend, aufs vollkommenste seines gleichen Weges und Zieles bewußt.

Aber Geist und Fuß des Pilgers, der die bild- und kuppelgeschmückten Terrassen des Boro Budur umschreitend sich bis zu seinem Gipfel empor-schraubt, vollziehen symbolisch einen anderen Gang: den Heimweg aus der Scheinsphäre formerfullter Sinnlichkeit, aus der Niederung der Bewußtseinssspaltung in das Ich und das Andere (= Welt) zur reinen Leere.

Vier quadratische Terrassen, eine über die andere aufsteigend, umschließen mit gebrochenen Linien die kreisförmige Mitte, die sich in drei kuppelbesetzten Ringstufen von der Kuppel des Gipfels ihnen entgegensenkt. Ihre viereckigen Wandelgänge sind eine formerfullte Welt. Mit fortlaufenden, nur durch Reliefpfeiler gegliederten und durch vier Treppen unterbrochenen Bildbändern geschmückt erzählen sie auf den beiden untersten Stufen die Geschichte der unendlich vielen Leben Schâkyamunis: seinen Weg der Vorbereitung und des Heranreifens zur Buddhaschaft, seine Erleuchtung und die Verkündung der Wahrheit. Ihr Inhalt entspricht den Motiven der Reliefs am Steinzaun von Barhut. Auf ihnen stellt die reine Leere sich als nirmâna-kâya dar. So beglückend ihre Zeichen sind, umfassen sie den Pilger mit der Enge eines Korridors. Denn die Außenbalustraden der unteren Umgänge sind zu Wänden aufgerecht (Tafel 13 unten) und bildgeschmückt wie die Innen-

wände, die den nächsthöheren Absatz tragen Bedeutsame Formen umgeben den umwandelnden Betrachter unausweichlich von allen Seiten Nur über seinem Haupte blaut die reine Leere

Erst auf der höchsten der gewinkelten Terrassen verebbt die Flut des Bildlichen Die äußere Wand senkt sich zu kuppelgekröntem Zaun (Tafel 12 und 14), der bildlos zur Linken des Pilgers die formleere Himmelswölbung wachsen läßt. Denn die oberen quadratischen Umgänge ge-

hören schon nicht mehr der formerfüllten Welt der Sinne, sondern den Ebenen formerfüllter Schau ihr Reliefschmuck ist dem kommenden Buddha Maitreya geweiht, dessen Glanz noch kein sinnliches Auge, nur inneres Gesicht erblickt hat, und dem Dhyâni-Bodhisattva Samantabhadra

Samantabhadra, der „allseitig Gutige“ ist eine bevorzugte Gestalt des buddhistischen Pantheons Als Dhyâni Bodhisattva gehört er den Entfaltungssphären an, denen allein innere Schau (dhyâna) zu nahen vermag Sein Name weist ihn als symbolische Verkörperung des Allerbarmens aus, das die einzig mögliche Geste darstellt, die dem höchsten Wissen um die unterschiedslose Leere aller Namen und Formen übrig bleibt Das „Schrîcakrasambhâratânta“ handelt von ihm in der Anweisung zu einer Andacht, die dem „Träger der Demantwaffe“ Vajradhara geweiht ist Vajradhara ist eines der vornehmsten Symbole, mit denen der Stand der Vollendung, die reine Leere, im buddhistischen Tantrismus bezeichnet wird Er wird zweiarmig dargestellt, in ekstatischer Vereinigung mit seiner schakti (Tafel 31/32) Wie Mahâsukha ist er Abwandlung eines schivatischen Bildtyps, Symbol des unentfalteten göttlichen Wesens, das zwei und eines mit seiner schakti ist¹⁾ Über den Weg, der

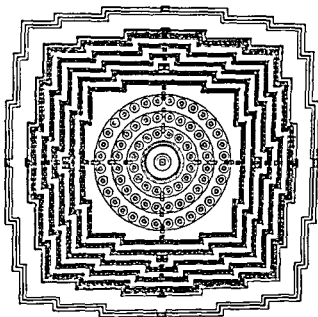


Fig 1 Grundriß des Boro-Budur

¹⁾ Auf dem Siegeszuge hinduistischer Symbole in die buddhistische Formenwelt hat Vajradhara die fünf höchsten Dhyânbuddhas in sich aufgenommen Er umschließt mit seinem Wesen die älteren Buddhas der vier Weltgegenden Vajrasattva,

in den Zustand Vajradharas erhebt, lehrt das „Schricakrasambhâratatra“: Übung in der doppelten Richtung innerer Bildentwicklung, nämlich im Wege der Entfaltung und Einschmelzung des Entfalteten, führt zu zwei Graden von samâdhi, in denen der Unterschied von Seher und Gesicht sich auslöscht und mit ihm die Spaltung in das Ich und das Andere, die Bewußtsein ist. In ihrem Wesen sind diese beiden Grade von samâdhi gleich, in ihrem Auftreten verschieden. Als niederer gilt der willentlich durch Yogatechnik herbeigeführte, als höherer der unwillkürlich auf Grund von Gewöhnung hereinbrechende. In ihm ist Nirvâna zur zweiten Natur des Adepten geworden. Dauernde Pflege dieses höchsten Zustandes begnadet mit der höchsten Weisheit (prajñâ), die jenseits alles Weltwissens liegt. Zu dieser Pflege aber gehört vollkommener Wandel in der vorbildlichen Bahn des Dhyânibodhisattva Samantabhadra, des „allseitig Gutigen“. Will man Nirvâna erreichen, so gilt es seine Geste, die Übung jener Liebe, die den wesenlosen Unterschied von Ich und Nicht-Ich auslöscht, vorwegzunehmen und praktisch zu seiner zweiten Natur zu machen. Dann führt der Weg über die zwölf Stadien des Bodhisattvaweges zur Vollendung: zur Buddhaschäft. Das Allerbarmen, die große Tugend der Wissenden, verleiht Wunderkräfte. Sie sind die Vorzeichen, die das Eingehen in den demantenen Zustand Vajradharas ankündigen, dessen Hände den Demantkeil der Wahrheit und die Glocke des Erbarmens halten. Samantabhadra als Verkörperung des Allerbarmens ist darum der vornehmste Weggeleiter zur Erleuchtung, die Nirvâna ist. Als Vorbild jedes werdenden Buddha (Bodhisattva), der Erleuchtung anstrebt, ist er selbst ein Bodhisattva, und als ideale Verkörperung der höchsten Bodhisattva-Tugend lebt er in der Welt reiner Schau (dhyâna) als Dhyâni-bodhisattva. In ihr stellt er den Übergang von der formerfüllten Welt der Sinne zur formleeren Welt inneren Gesichtes dar, die der Vorhof des Nirvâna ist.

Schreitet der Wallfahrer über seine gestalterfüllte, reliefgeschmückte Sphäre hinaus, so gelangt er auf die oberen Kreisterrassen (*Tafel 13 oben*). Hier scharen sich zweiundsiebzig kleinere Kuppeln mit netzartig durchbrochenem Steinmantel um eine große ganz geschlossene Kuppel auf erhöhter Mitte. In diesem Bezirk sind alle verschwenderischen Formen bildlicher Darstellung und fortlaufenden Ornaments geschwunden, die ihre Motive: Menschen, Tiere

Ratnasambhava, Amitâbha und Amoghasiddhi, die sich um Vairocana den „Sonnen“-Buddha als Fünften in ihrer Mitte zu einem mandala zusammenfügen können, wie die neun Buddhas auf Tafel 27/28.

und Blumen der äußeren Sinnenwelt und ihren Spiegelungen im inneren Gesicht entnehmen. Hier ragt mit immer neuen Spitzen ein Wald von Symbolen des Nirvâna in die reine Leere des Himmelzeltes, die mit unterschiedsloser Bläue vom Zenith sich bis zum Horizont der Berge und Wälder wolbt. Aber diese durchbrochenen Kuppeln, die in Ringterrassen gestuft einander überragen, sind noch nicht Symbol des höchsten Standes, da jede in ihrem Inneren eine Buddhagestalt birgt, deren Form dem Auge nur durch das steinerne Netzwerk fast entrückt ist. Sie sind Zeichen der höheren Welten formloser Schau, die den Vorhof des Nirvâna bilden. (Vgl. oben S 96/97.) Sie alle überragt der Gipfel der ganzen Anlage ein zentraler massiver Kuppelbau. Er trägt eine Buddhagestalt in sich, die er mit rings geschlossener Wölbung dem Auge ganz entzieht. Die mit Netzwerk vergitterten Kuppeln rings um ihn her nehmen ihrer Form nach eine Mittelstellung ein zwischen der massiven Zentralkuppel und den zu Nischen geöffneten, gleichsam halbierten Kuppeln der tieferen Balustraden (Tafel 12), die ihre Dhyânibuddhas frei dem Auge zeigen. Sie sind ein Mittelglied zwischen diesen tieferen Symbolen erschauter Formen innerer Gesichte und dem zu höchst gelegenen Symbol entrückten Seins. Mittwegs zwischen beiden liegend leiten sie architektonisch formal wie ideell von den Bezirken formerfullter innerer Schau zum ewigen Nirvâna hin, zu der Kuppel in ihrer aller Mitte und sind Abbilder des formleeren Übergangsstadiums zwischen den Sphären innerer Gesichte, die Namen und Formen haben, zum namen- und formlosen Stande, der sich vor sich selbst verschweigt.

Bei dem verehrenden Rundgange, den der Boro Budur mit seinen Wandlungen den Wallfahrer vollziehen heißt, handelt es sich nicht um eine bloße Nachfolge Schâkyamunis mit Geist und Fuß. Hier kehrt die reine Leere, die im menschlichen Bewußtsein in Ich und Formenwelt auseinandergetreten ist, zu ihrem wahren Stande heim, steigt durch die Gestaltenwelt der Sinne und Gesichte über das Reich formleerer Schau symbolisch zu ihrem anfangslosen Nirvâna auf, streift die Fesseln der Unwissenheit, die ihr das eigene Wesen verhüllt, in Ringen ab, die wie die durchwandelten Terrassen zu ihren Füßen liegenbleiben, und wird erloschener namen- und formloser Buddha, wird Leere, die das Wesen aller Erscheinungen ist. Hier erfährt der Pilger in äußerer sinnfalliger Umgebung, für die der ganze Bau als yantra dient, den Heimweg aus den äußeren Sphären eines mandala, die Bewußtsein, Welt und Ich, in unterschiedlichen Prägungen sind, zu dessen Kern zum eigenen wahren unaussagbaren Wesen.

Der Sinn des Boro Budur liegt ganz elementar in der Stufenfolge der Situationen, in denen das Symbol des Buddhabildes von der untersten Stufe bis zum Gipfel auftritt. Auf den erzählenden und schildernden Reliefbandern ist es eingesponnen in Menschenleben und Naturzusammenhang. In den zu Nischen aufgespaltenen Kuppeln darüber wird es dem Auge, das sich zu seiner Schau erhebt, in unverwobener Einsamkeit sichtbar. In voller Deutlichkeit. In den vergitterten Kuppeln der oberen Ringterrassen steht es an der Grenze des Entrücktseins, wie der Geist des buddhistischen Yogin in formleerer Schau an der Grenze von Bewußt und Unbewußt steht. Im Gipfelbau ist es dem Auge ganz unfaßbar. Der Eingeweihte erfaßt die Identität des Buddhasymbols in allen vier Sphären. Und er ergreift, daß es durchaus nichts anderes bedeutet, als sein eigenstes innerstes Wesen, das Nirvâna und Erleuchtung ist (wenn auch noch von Unwissenheit verhüllte). Er entfaltet die untere Sphäre sinnlicher Anschauung, indem er ihre Galerien entlangschreitet und ihre symbolische Bilderwelt sich vor seinem Auge entbreiten läßt. Er erhebt sich über dieses Reich des nirmânakâya, hebt es auf und schmilzt es ein, indem er zur mittleren Höhe aufsteigt und die Ebenen der Symbole innerer Schau betritt. Er läßt auch dieses Reich des sambhogakâya unter sich und hebt es auf, wenn er über die Ringterrassen formleerer Schau zum Gipfelsymbol des Nirvâna gelangt. Vor ihm erfährt er sich selbst als vajrakâya und weiß „Om mein Wesen ist Demant. Ich bin der lautere Demant alles demanten lauterem Wesens.“

DAS REIN LINEARE YANTRA

Figurales Kultbild und lineares yantra

Neben dem figuralen Kultbilde (pratimâ), dessen Formenschatz der sinnlichen Welt entlehnt ist, steht das rein lineare yantra (Tafel 33-36). Der Form nach sind beide grundverschieden, aber ein Name – yantra – und eine Funktion setzt sie einander gleich. Beide sind Geräte, die dazu geschaffen sind, das Schaubild eines Gottes, das der Glaubige vor seinem inneren Auge aufruft, in sich aufzunehmen.

Die Unerbittlichkeit dieser rein linearen yantras als Wesensaussagen vom Göttlichen ist ohnegleichen, mögen sie rein linear gehalten oder mit Silbenzeichen und Worten durchsetzt sein. Daß sie Seite an Seite mit dem körperhaft menschenähnlichen yantra (pratima) in Kultpraxis wie in Sprachgebrauch stehen und für jene eintreten können, wie jene für sie, zeigt, daß ein Versuch, die pratima yantras in ihrem Wesen vom ästhetischen Eindruck des Ueingeweihten aus aufzuschließen, nicht versprechen darf, ihr Inneres zu entriegeln und das Wort zu finden, das ihr Wesen fängt und bannt.

In ihrer Materialität sind diese rein linearen yantras ornamentaler Flächenfüllung verwandt, sind aber ideell von dekorativer Kunst grundverschieden. Sie sind in ihrer Struktur durch und durch bedingt als graphischer Ausdruck eines ideellen Sachzusammenhanges, sie sind durch und durch Bedeutung und ruhen vollig in sich als Abbild eines Wissens, das die Schau des Geistes erfüllt und unerbittliche Ordnung strahlt. Sie sind nicht – wie dekoratives Ornament – in Linien und Flächen verewigte Dynamik des Formwillens, der aufteilend und Bahnen ziehend sich in die Materie gestaltend eingrabt.

Aller Architektur sind sie als Ausdruck eines Wesenzusammenhanges überlegen, denn in ihr ringt der ausragende Wille mit der Schwerkraft des Stoffes und mit seiner Masse, und was der bauende Wille, sie meisternd, schafft, geschieht in Unterwerfung unter ihr Gesetz, in Anpassung an ihre Notwendigkeit, die, in die Schöpfung des Baus aufgenommen, höchstens den Schein der Freiheit erzeugen kann. Nur das wunderbare Netz der Bahnen, das Himmelskörper vor dem Auge des Kundigen über den nachtlischen Himmel ziehen, ist dem Liniengefüge der yantras vergleichbar.

Die formale Verschiedenheit bei funktionaler Identität, die zwischen figuralem und rein linearen yantra besteht, erzeugt für den uneingeweihten Betrachter eine Spannung. In ihr liegt der Appell, die Eigenart der Erscheinungen beider Typen aneinander aufzuhellen. Nur ein Auge, das sich in die Form des linearen yantra versenkt hat und um ihren Sinn weiß, wird die Form des figuralen Kultbildes in ihrer Absicht richtig verstehen können. So fremd sie einander scheinen, sind sie unzertrennlich.

Augenscheinlich werden beide Typen ihrer Aufgabe, yantra, Behaltnis für das innere Schaubild zu sein, mit ihren grundverschiedenen Mitteln auf verschiedene Weise gerecht. Das figurale Schaubild ist, wie sein besonderer Name „*pratimā*“ besagt, ein „Ebenbild“ yantra für das innere Gesicht und bildet seinen Formenschatz dreidimensional körperhaft nach, das rein lineare yantra redet eine andere Sprache, als dem Auge gelaufig ist. Ihre Verwandtschaft beruht in der gemeinsamen Beziehung auf den Stoff des kultischen Yoga: das innere Schaubild, ihre Unterschiedlichkeit ergibt sich aus der Art, wie sie ihm als yantra dienen.

Die literarische Überlieferung, die von der Gotterwelt des Hinduismus handelt, lehrt auch, wie ihre innerlich erschauten Gestalten im yantra abzubilden und zu verehren sind, und hebt den formalen Gegensatz der yantra-Typen durch ihre Beziehung auf den Akt inneren Sehens auch für das Auge des Uneingeweihten auf. Es gilt dabei nur, *figurales Kultbild wie lineares yantra* nicht als selbstgenügsame Gebilde schöpferischer Gestaltung, sondern als *funktional bestimmte Utensilien einer psychisch-sakralen Handlung* zu fassen.

Groß ist die Schar unterschiedlicher personaler Erscheinungsformen, in denen das Göttliche sich offenbaren kann, wenn es seinen namen- und formlosen Stand im Spiele seiner *māyā* aufgibt. Aber die Fülle unterschiedlicher Ansichten, in denen diese personalen Entfaltungen sich darbieten können, ist Legion. Sie muß unendlich sein, da ja die ganze Erscheinungswelt und das Wesen des Menschen nichts anderes als das Göttliche in immer neuen Spielformen seiner Entfaltung ist. Darum enthalten die Tantras eine kaum übersehbare Menge von individuellen Anweisungen zu figuraler innerer Bildentwicklung (*dhyaṇa*), und die Tradition der Purāṇas, die im ganzen etwas älter ist als die der Tantras, überliefert eine Menge von Vorschriften, wie das figurale Kultbild persönlicher Gotteserscheinungen im einzelnen auszuführen ist, je nach dem besonderen Aspekte, an den der Gläubige entsprechend seiner Sektenzugehörigkeit und dem besonderen Zweck seiner Kultübung sich wenden mag.

Das Agnipurâna z. B. gibt unter anderem detaillierte Angaben, wie die verschiedenen Erscheinungsformen Vischnus im Kultbilde darzustellen sind. Die verschiedenen Darstellungsmöglichkeiten des Gottes, die hier gelehrt werden, unterscheiden sich voneinander ganz elementar – auf feinere Unterschiede geht der Text nicht ein – durch die verschiedene Verteilung der Embleme, die der Gott in seinen Händen hält. Durch ihre spezifische Ordnung wird der besondere Aspekt des Gottes in jedem Falle kenntlich gemacht. Dem Uneingeweihten mag es bedeutungslos erscheinen, ob dieselben Embleme Muschelhorn, Keule, Lotus und Messerring (Wurfscheibe) oder Bogen bald in dieser, bald in jener rechten oder linken Hand des vierarmigen Gottes erscheinen. Für den kultisch Eingeweihten verrät ihre Anordnung – und in vielen Fällen sie allein –, welche Erscheinungsform des Gottes er im Bilde vor sich sieht, welche Seite seines Wesens das Göttliche in Vischnus Person ihm jeweils zukehrt, und welche Form der Verehrung allein ihm darum jeweils gemäß ist. Sein Kultakt kann nur dann fruchtbar sein, wenn die Erscheinung des Gottes im Kultbilde dieselbe ist wie in der inneren Anschauung und dem zu ihr gehörenden mantra entspricht. Sonst ist die laute oder innerliche Rezitation des mantra (japa), die ein wesentlicher Bestandteil der Kultübung ist samt allem übrigen Detail des Kultes (pujâ), das jedem Aspekt der Gottheit individuell angepaßt ist, nur ein zweckloses und gefährvolles Spiel mit den übermenschlichen Kräften.

Die Erscheinungsformen, die z. B. Vischnus göttliche Person in der Gesamtheit der mythischen Überlieferung aufweist, sind zahlreich, aber ihre Menge zeichnet Vischnu nicht vor anderen großen Gottern des Hinduismus, z. B. Kâlî Durgâ aus. Die bekannten Verkörperungen (avatâras) erschöpfen die Fülle seiner Erscheinungsformen nicht. Diese avatâras – die tierischen Gestalten, Fisch, Schildkröte und Eber, die Mischform von Mann und Löwe (Nrisimha), der Zwerg (Vâmana), der zum Riesen wachsend mit drei Schritten im Weltraum nicht mehr Platz findet, Râma, der ideale königliche Held des Râmâyana, und sein brahmanischer Namensvetter mit dem Beile, der dämonentötende Krischna, der die Bhagavadgîtâ verkundet und sein Halbbruder Balârâma, der den Pflug als Waffe führt, Buddha, der Lehrer des Nirvâna, und Kalkî, der erlösende Held, der Indiens Boden von der Herrschaft der Ungläubigen säubern wird – sind nur ein bedeutsamer Teil der Erscheinungsformen, in denen der Gott sich menschlicher Fassungskraft darstellt. Einige von ihnen schillern in sich mit mehreren Aspekten. Vâmana der „Zwerg“ und Trivikrama, „der die drei Schritte macht“, sind Differenzie-

rungen ein und desselben avatâra, sie verkörpern die Eingangs und die Schlußphase desselben Mythos. Ebenso beziehen sich die drei Erscheinungsformen Viṣṇus als Kriṣṇa, Govinda und Dâmodara auf ein und dieselbe Menschwerdung des Gottes und halten verschiedene Seiten an ihr fest. Zu ihnen kommen andere. So viel Namen der Gott hat, so viele verschiedene Erscheinungen seines Wesens sind den Menschen bekannt, denn unterschiedliche Benennungen für denselben Gegenstand drücken verschiedene Seiten seines Wesens aus. Für sie alle gibt es individuelle Formen innerer Schau, und das Kultbild muß diesen mit ebenso vielen differenzierten Ausprägungen der Gottesgestalt entsprechen.

Das 48. Kapitel des Agnipurâna gibt in Form eines knappen Kataloges die elementaren Unterschiede an, die das Kultbild Viṣṇus je nach der Verkörperung des Gottes, die es zur Anschauung bringen soll, charakterisieren. Es nennt deren Namen und lehrt in stereotyper Reihenfolge die Verteilung der Embleme, die dem Bilde, um es als Darstellung Viṣṇus gelten zu lassen, eigen sein müssen. Ihre Aufzählung geht „rechts herum“ vom Beschauer (pradakṣiṇam), das heißt, sie steigt vom unteren der beiden rechten Arme zum oberen rechten auf, um über den oberen linken zum unteren linken herabzugleiten. Das Geheimnis, wie mit denselben Attributen, die dem Gott ziemlich unveräußerlich anhaften, die verschiedenen Erscheinungsweisen seines Wesens bezeichnet werden können, liegt in der Variation der Gruppierung ihres monotonen Ensembles nach dem einfachsten Prinzip der Permutation. Dank diesem Prinzip ist jedes Kultbild, das diese Attribute aufweist, als Darstellung Viṣṇus kenntlich, und doch sind sie alle als Bilder unterschiedlicher Anschauungsweisen seiner göttlichen Person leicht auseinander zu halten. Die Einfachheit und konsequente Durchführung dieses Prinzips im Aufbau der Kultbilder Viṣṇus ermöglicht es, die Darlegungen des Agnipurâna schematisch darzustellen¹⁾.

Neben diesen Anweisungen bietet dasselbe Agnipurâna Vorschriften für die

¹⁾ Der Wert solcher Angaben der heiligen Überlieferung für die nicht eingeweihte Wissenschaft liegt auf der Hand. Dank ihrer ist es z. B. möglich, die beiden Viṣṇu-typen auf Tafel 16 und 17/18 genau zu bestimmen. Im ersten Falle liegt die Erscheinung als Janârdana, in anderen als Trivikrama vor. Beides sind Belege einer kanonisch bis ins Detail fixierten Darstellungs- und Anschauungsform des Gottes. Der Individualität des Künstlers blieb bei ihrer Ausführung nur das Unwägbare der Gestaltung, das wir bald als Reiz, bald als Leere oder Plumpheit der im voraus fixierten Form empfinden können.

| Aspekt Vischnus | Emblem der rechten unteren Hand | der rechten oberen | der linken oberen | der linken unteren Hand |
|---|---------------------------------------|-----------------------|----------------------|-----------------------------|
| Nārāyana | Muschelhorn | Keule | Lotus | Messerring (Wurfscheibe) |
| Mādhava | Keule | Messerring | Muschelhorn | Lotus |
| Govinda | Messerring | Keule | Lotus | Muschelhorn |
| Viṣṇu mokschaḍa („Erlöser“) | Keule | Lotus | Muschelhorn | Messerring |
| Madhusūdana | Muschelhorn | Messerring | Lotus | Keule |
| Trivikrama | Lotus | Keule | Messerring | Muschelhorn |
| Vāmana | Muschelhorn | Messerring | Keule | Lotus |
| Schridhara | Lotus | Messerring | Bogen | Muschelhorn |
| Hriṣhikescha ¹⁾ | Keule | Messerring | Lotus | Muschelhorn |
| Padmanābha va- rada („der gaben- verleihende Lotus- nabige“) | Muschelhorn | Lotus | Messerring | Keule |
| Damodara | Lotus | Muschelhorn | Keule | Messerring |
| Vasudeva | Keule | Muschelhorn | Messerring | Lotus |
| Samkarschana | Keule | Muschelhorn | Lotus | Messerring |
| Pradyumna | Keule | Messerring | Muschelhorn | Lotus |
| Aniruddha | Messerring | Keule | Muschelhorn | Lotus |
| Puruschottama | Messerring | Lotus | Muschelhorn | Keule |
| Adhokschaḍa | Lotus | Keule | Muschelhorn | Messerring |
| Nṛiṣimha | Messerring | Lotus | Keule | Muschelhorn |
| Acyuta | Keule | Lotus | Messerring | Muschelhorn |
| Upendra balarūpin (als Kind) | Muschelhorn | Keule | Messerring | Lotus |
| Janārdana | Lotus | Messerring | Muschelhorn | Keule |
| Hari | Muschelhorn | Lotus | Messerring | Keule |
| Kriṣṇna ¹⁾ | Muschelhorn | Keule | Lotus | Messerring |

Schema zum Aufbau des Kultbildes Viṣṇus

Darstellung verschiedener Aspekte Viṣṇus, die weniger schematisch sind. Statt vierarmiger Bilder sind sie für manche seiner Erscheinungsformen auch zweiarmige möglich, und hinsichtlich der Verteilung der Embleme läßt die

¹⁾ Kriṣṇa und Nārāyana, Mādhava und Pradyumna, Padmanābha und Hari haben dieselben Embleme in gleicher Reihenfolge

Tradition mitunter die Wahl. Sofern die Formgebung dem Erfordernis eindeutig und bezeichnend zu sein genügt, gibt es für sie kein unverbrüchliches Gesetz, sondern eine Mehrzahl von Regeln, die eine engbegrenzte Wahlfreiheit innerhalb verschiedener traditionell ausgeprägter Typen bedeutet. Im anschließenden 49. Kapitel handelt das Agnipurāna unter anderem von der Darstellung der zehn avatāras Viṣṇus in Kultbildern.

Viṣṇus Verkörperung als Fisch und als Schildkröte sollen tiergestaltig dargestellt werden „oder auch mit menschlichen Gliedmaßen (narāṅga)“, und in der Darstellung als Eber, der die Erde aus den Fluten des Weltmeeres hebt (bhūvarāha) soll er „in der Rechten die Keule halten, in der Linken aber das Muschelhorn, oder den Lotus, oder auch (seine Gemahlin) Lakṣmī. Die Göttin Śrī (= Lakṣmī) soll sich auf seinem linken Ellbogen oder Schenkel (kūpara) befinden, die Erde und die Schlange Ananta (Verkörperung des Weltmeeres) sich zu seinen Füßen schmiegen“ (Vers 1-3).

In seiner Verkörperung „Halb-Mann-halb-Löwe“ soll er „mit aufgerissenem Rachen“ dargestellt werden. Sein Opfer, der von seiner Pranke „getroffene“ Damon liegt auf seinem linken Schenkel. Er zerfleischt ihm die Brust. Um seinen Hals hängt eine Blumenkette, und in seinen beiden unteren Händen – die oberen wühlen in seinem Opfer – „schwingt er Messerring und Keule“ (Vers 4).

„Als Zwerg soll er Sonnenschirm und Stab tragen“, denn in seiner Verkörperung als Zwerg (vāmana), der sich zum Weltriesen auswächst, erscheint er menschenhaft als bittender Brahmane und hat darum nur zwei Arme, um die Attribute zu halten, die der von ihm angenommenen Maske entsprechen. Daneben „darf er aber auch vierarmig gebildet werden“ (Vers 5). Der Text verrät nicht, welche Embleme er dann in den beiden übrigen Händen hält. Wahrscheinlich solche, die sich bei seinen vierarmigen Darstellungen gewöhnlich finden und allen menschenähnlichen Aspekten Viṣṇus mehr oder weniger gemeinsam sind: Muschelhorn, Messerring, Lotus oder Keule.

Von den drei verschiedenen Rāma-Gestalten, die zu Viṣṇus avatāras gehören, wird die des Brahmānen Rāma, der zum Unterschiede von den anderen beiden „Rāma mit dem Beile“ zubenannt ist, nur als vierarmig gelehrt. „Rāma soll Bogen und Pfeil in der Hand halten und Schwert und Beil bei sich führen“ (Vers 5) – Vom Prinzen Rāma, dem Helden des Rāmāyana, heißt es „Rāma trägt Bogen, Pfeil, Schwert und Muschelhorn, oder er wird als zweiarig gelehrt“ (Vers 5/6). Welche Embleme der Vierergruppe, die – rechts-herum verteilt – seine vierarmige Gestalt kennzeichnen, der Zweiarige über-

nimmt, oder ob er andere führt, verschweigt der Text Die zwiefache Möglichkeit der Formgebung mit zwei oder vier Armen hängt hier wie in anderen Fällen augenscheinlich von dem verschiedenen Lichte ab, in der solche Menschwerdungen des Gottes betrachtet werden können er erscheint zweiarmig, wenn betont wird, daß der Gott menschliche Gestalt angenommen hat, vierarmig aber, wenn der göttliche Charakter seiner irdischen Erscheinung unterstrichen werden soll – So kann auch die dritte Râma-Inkarnation Vischnus im Kultbilde bald mit zwei, bald mit vier Armen gestaltet werden Es handelt sich um den Halbbruder Krischnas (der seinerseits selbst ein avatâra Vischnus ist), um Balârâma, der nach dem Pfluge zubenannt wird, mit dem er die Fluten der Yamunâ aus ihrem Bette hinter sich herzog, als der Fluß dem Ansinnen des Trunkenen nicht entsprach und auf seinen Ruf nicht zu ihm geflossen kam, damit der Held ein Bad in ihm nähme Über seine Gestaltung im Kultbild wird gelehrt „Râma trägt Keule und Pflug, oder er ist vierarmig In der erhobenen Linken soll er den Pflug halten, niederwärts (in der anderen Linken) das schimmernde Muschelhorn, in der erhobenen Rechten einen Mörserstößel (wie man ihn zum Enthulsen von Reis verwendet) und niederwärts (in der anderen Rechten) einen schimmernden Messerring“ (Vers 6/7) Eine andere Anweisung beschreibt ihn als „zweiarmig, in der einen Hand das Muschelhorn haltend, mit der anderen den Gestus des Schenkens (geöffnete Hand mit abwärts geneigten Fingern) vollziehend, oder auch als vierarmig“ Dann „hält er Pflug, Mörser, Keule und Lotus“ (augenscheinlich „rechts herum“) in den vier Händen (Vers 11/12)

Wenn der orthodoxe Hindu den großen haretischen Lehrer des Nirvâna, den Buddha, als Menschwerdung Vischnus in seinem Pantheon gelten läßt, übernimmt er für seine Darstellung Merkmale, die der Buddhismus für die Form der Buddhabilder ausgeprägt hat Das Agnipurana beschreibt den Buddha avatâra Vischnus „Ruhevollen Wesens, mit lang herabgezogenen Ohren, von hellgelber Hautfarbe Mit einem langen Gewande (ambara) bekleidet, einen Lotus in erhobener Hand haltend und mit Händen im schenkenden (varada) und schutzverleihenden Gestus (abhayadâyaka)“

Kalkin schließlich, der Befreier indischer Erde, der letzte avatâra Vischnus, der von der Zukunft zu erwarten ist, soll im Bilde dargestellt werden „mit Bogen und Kocher, auf einem Pferde reitend und Schwert, Muschelhorn, Messerring und Pfeil in den (vier) Händen haltend“

Komplizierter als diese Kultbilder des nur vierarmigen Vischnu sind die vielarmigen Erscheinungsformen Kali Durgas Von ihnen spricht das funf

zigste Kapitel des Agnipurâna Es trägt den Titel „Aufzählung der Merkmale der Kultbilder (pratimâ) der Devî“ (Devî = „Göttin“ schlechthin ist eine gewöhnliche Bezeichnung Kâli Durgâs) Seine ersten Anweisungen gelten der Darstellung der Göttin im Aspekt der „Candî“, der „Zornig-Wilden“, die den Feind aller Gotter, einen Dämon in Stiergestalt im Kampfe überwindet und durch ihren Sieg dem gottlichen Prinzip die schon verlorene Weltherrschaft wiedergewinnt. Ihre Beschreibung beginnt mit den Worten

„Candî soll mit zwanzig Armen gebildet werden In ihren rechten Händen halt sie einen (dreizackigen) Speiß (schûla), ein Schwert, einen Wurfspeer, einen Messerring, eine Wurfschlinge, einen Schild, einen Pfeil, eine Handtrommel und einen kurzen Speer“ Mit der achten ihrer rechten Hände voll zieht sie die schutzverleihende Geste „furchte dich nicht“ (abhaya) Da die Beschreibung mit den rechten Händen beginnt, geht sie augenscheinlich, wie alle übrigen, wenn nichts anderes vermerkt ist, „rechts herum“, das heißt, sie beginnt bei der untersten rechten Hand und steigt zum Haupte auf, um auf seiner anderen Seite mit der Aufzählung der Embleme in den linken Händen fortzufahren „In den linken Händen hält sie (also in absteigender Folge) einen (zauberkräftigen) Schlangen-Lasso, einen Schild, ein Beil, einen Haken, einen Bogen, eine Glocke, ein Banner, eine Keule, einen Hammer und einen Spiegel“

Dieses eigentümliche Ensemble an Attributen erklärt sich aus dem Mythos, dessen Heldin sie ist In ihrer Verzweiflung über die Macht des Dämons Mahischa, der sie aus dem Himmel vertrieben hat, schaffen alle Götter vereint aus den Strahlen ihres Zornes, die ihnen entströmend sich zusammenballen, die gewaltige Gestalt der Candî, der „Wild-Wutenden“¹⁾ Sie allein wird imstande sein, den Dämon zu vernichten, vor dem alle Götter ohnmächtig weichen mußten Denn in ihr sind die Strahlen der mannigfachen Kräfte aller Götter in eins zusammengefloßen Ihr Wesen ist die Totalität aller göttlichen Kräfte Sie ist die schakti, die in ihnen allen individuell differenziert als göttliche Kraft lebendig ist War sie in ihnen zersplittert und eint sie sich im Bilde der Candî, um gesammelt das göttliche Prinzip gegenüber dem dämonischen zu behaupten, so ziemt es sich, daß alle übrigen gött-

¹⁾ Eine bildliche Darstellung dieser Szene bringt H v Glasenapp „Der Hinduismus“, München 1922, Tafel 16 – Vgl. zum Candî-Mythos die Übertragungen des zweiten und dritten Gesanges des Devîmahatmya bei Ludwig Poley „Devîmahatmyam, Markandeya Purana sectio, Berlin 1831 (latein. Übersetzung) u Pargiter The Markandeya Purana, Calcutta, Bibliotheca Indica 1888-1905 (engl. Übersetzung)

lichen Personen, die sich ihrer Kraft entäußert und sie in der Göttin zusammengegossen haben, ihr auch die Waffen und Embleme übertragen, deren sich ihre individuelle göttliche Kraft machtvoll zu bedienen pflegte. Darum vereint Candî in ihren Händen die Waffen der verschiedensten Gotter, so wie ihr Leib mit zwanzig Armen in sich die Kraft vieler zwei- und vierarmiger Götter vereinigt. Ihr Bild würde nicht die zusammengestrahlte Kraft aller göttlichen Individualitäten darstellen, wenn sie nicht Schivas dreizackigen Speiß, Vischnus Messerring, den Wurfspieß des Feuergottes und den zauberkräftigen Schlangenlasso in Händen hielte, der Varuna, dem König der Wasser, gehört, in denen die Schlangen ihre Heimat haben. Der Windgott gab ihr Pfeil und Bogen, Indra die Glocke seines Elefanten, Kâla, der Todesgott Schwert und Schild, Viśhvakarma, der kunstfertige Baumeister der Götter, sein Zimmermannsgerät, das Beil.

Aber mit der Aufzählung dieser Attribute, die richtig geordnet in die Hände des Kultbildes der Candî gehören, ist die Vorschrift, wie es zu gestalten sei, noch nicht abgeschlossen. Der Text fährt fort:

„Unter ihr liegt der (stiergestaltige) Dämon Mahischa mit abgeschlagenem Kopfe. Sein Haupt ist vom Rumpfe getrennt. Eine männliche Gestalt mit einem Schwert in erhobener Hand steigt mit wutendem Ausdruck aus seinem Nacken auf. Der Mann hält einen Speiß in der Hand, speit Blut und seine Augen, seine Haare und sein Kranz sind rot. Aber der Löwe (auf dem die Göttin reitet) hat ihn schon mit seinen Kiefern gepackt, und die Wurfscnlinge schnürt ihm den Nacken. Mit dem rechten Fuße steht die Göttin auf dem Löwen, mit dem linken tritt sie auf den niedergeworfenen Dämon. Diese Candî ist dreiaugig. . . (Vers 1-6)

Neben diesem zwanzigarmigen Bilde Kâlî Durgâs im Aspekt der Candî gibt es auch einfachere für dieselbe Situation. Das Agnipurâna schließt sein zweifundfunzigstes Kapitel „Merkmale von Kultbildern (pratimâ) der Göttin“ mit der Schilderung einer zehnarmligen Darstellung:

„Candikâ soll zehn Arme haben. Zur Rechten hält sie Schwert, Dreispieß, Messerring und Speer, zur Linken den ‚Schlangen‘-Lasso, einen Schild, einen Haken, ein kleines Beil und einen Bogen. Sie reitet auf einem Löwen, und Mahischa wird mit dem Dreispieß am Haupte getroffen.“ – Da von den fünf rechten Händen nur vier durch Embleme charakterisiert sind, die linken Hände aber andere Waffen halten, als den Dreispieß, der den Dämon trifft, muß es die freibleibende Rechte sein, die den tödlichen Streich gegen ihn führt, und der Speiß, der den Dämon trifft, muß ein anderer sein, als welcher

unter den vier Emblemen der übrigen rechten Hande aufgeführt wird. Wahrscheinlich ist es die oberste (in der Zahlung „rechts herum“ die letzte) der rechten Hande, die den Hieb gegen den Dämon führt. Denn unter der Vielzahl der Arme fällt gemeinhin den obersten, die organisch aus der Schulter entwachsen, die Rolle der Aktion zu, während die übrigen, deren Artikulation am Rumpfe weniger markant ist, sich mit der bescheideneren Funktion in ruhiger Haltung Embleme zu tragen, begnügen müssen. So vollziehen die beiden obersten Arme Mahasukhas den Akt der Umarmung, der den symbolischen Sinn der Mahasukha Gruppe ausdrückt, während die übrigen Arme ohne Gestus nur die Embleme tragen, die Mahasukha in seinem Wesen erlautern¹⁾

Diese Beschreibungen von Kultbildern Kali Durgas im Aspekt der Candi sind reichhaltiger als die knapp schematischen Angaben über Differenzierungen der Emblemverteilung, auf die das Agnipurana sich bei den Anweisungen für Kultbilder der verschiedenen Aspekte Vischnus beschränkt. Aber auch sie sind noch sehr lückenhaft und beschränken sich auf Elementares. Über den Gesichtsausdruck der Göttin z. B. lehren sie nichts, ebensowenig über ihr Gewand und ihren Schmuck an Haupt, Leib und Gliedern. Und doch ist das alles – wie alles Detail an einem Kultbilde – wichtig und bedeutsam und innerhalb gewisser Grenzen der Variationsmöglichkeit genau so fest gelegt, wie die in den Texten aufgezählten Attribute. Das Agnipurana erlaubt es sich, seine gedrängten Vorschriften von diesem sekundären Detail zu entlasten, das nicht ganz so wesentlich bedeutungstragend ist, wie die Embleme und Gesten, die es verzeichnet, weil es seine Kenntnis bei dem Eingeweihten voraussetzen darf. Die literarische Tradition der Mythen, in denen der Aspekt der Gottheit handelnd auftritt, enthält Beschreibungen ihrer Erscheinung, die handwerkliche Tradition der Kunstübung, die sich wie jedes Gewerbe im Heimatlande der Kasten in der Regel vom Vater auf den Sohn fortpflanzte, und nicht zuletzt die Vorbilder, die frühere Geschlechter als typisch verbindliche Darstellungen hinterlassen haben, sichern die Formgebung des Kultbildes vor Willkür und Wandlung ihres symbolischen Zeichenbestandes.

¹⁾ Bekannte Darstellungen dieser Szene zeigen noch einfacheren Bau. Die schöne Durga Mahischasura in Leiden (vgl. Abbildungen bei Karl With, „Java“, Hagen 1920, Tafel 130–32 und A. K. Coomaraswamy, „Vishvakarma examples of Indian architecture“ usw., London 1912 ff., Tafel 37) hat nur sechs Arme und ihr Reittier, der Löwe fehlt – von anderen Vereinfachungen des Details zu schweigen.

Wieviel wesentliches Detail aufzuzahlen sich das Agnipurana versagt und wie reichhaltig der traditionell notwendige Formenbestand der Kultbilder ist, die es mit so monotonen Angaben gegeneinander abhebt, lehrt ein Vergleich seiner Charakteristik des Trivikrama Vischnu mit den vorhandenen bildlichen Ausprägungen dieses Typs (Tafel 17/18). Vom Bilde der Candi ist die Gestalt des besiegtten Damons unzertrennlich, der im Todeskampfe den Stierleib, in dem er sich unüberwindlich dunkte, verläßt, um, aus dem enthaupteten Nacken herausfahrend, in Mannesgestalt der Göttin zu erliegen. Vischnu erscheint in seinem Aspekt als Trivikrama nicht notwendig in der Aktion seiner drei kosmischen Schritte, sondern auch in statuarischer Ruhe. Aber wie das Bild der Candi des Gegners nicht entraten kann, dessen Gestalt und Haltung die Göttin erst in ihrem Wesen verdeutlicht und ihren Aspekt genau bestimmt, bedarf auch die Gottheit, die sich im Kranze ihrer Embleme ruhevoll präsentiert, in ihrem Bilde gemeinhin einer Umgebung und Begleitung, die das Wesen ihrer Erscheinung verdeutlichen helfen. Die allgemein gultige Anschauung umgibt das hohe Wesen des Gottes mit einer Art Hofstaat, der in ihrem Bilde mehr oder weniger reichhaltig vertreten sein will. Seine Zusammensetzung und Haltung ist durch die Aussagen der göttlichen Selbstoffenbarung in der literarischen Überlieferung vorab und dauernd innerhalb enger Grenzen geregelt. Vischnu Trivikrama ist traditionell von seinen beiden Gemahlinnen begleitet¹⁾. Lakschmi, die Göttin des Glucks und der Schönheit steht zu seiner Rechten, Sarasvati, die „flutenreiche“ Göttin der Rede lautespielend zu seiner Linken. Zwei Gefolgsleute (ayudha puruscha) flankieren die Gruppe. Die Haltung ihrer Hände – die rechte in schutzverleihendem Gestus (abhaya mudra), die linke in die Hüfte gestützt – ist so fest geprägt wie die liebliche Haltung der Göttinnen mit „dreifacher Biegung“ des Leibes (tribhanga). Traditionell in seinem Bestande ist auch das Gewimmel niederer göttlicher Wesen, das den Gott umgeben muß, wenn er sich im Trivikrama Aspekt ruhevoll präsentiert. Musizierende Genien (Gandharva) schweben über Wolken und tragen ihre Frauen, die auf ihren Schenkeln reiten, weibliche Genien, deren Rumpf in welliges Gefieder endet (Kinnari) erheben sich über elefantennasigen Meerungeheuern (makara) und Löwengreifen, die Elefantenreiter samt ihren Elefanten niedertreten. Von

¹⁾ Vgl. die schöne mit den beiden Berliner Stücken eng verwandte Bildsäule im Varendra Research Society Museum Rajshahi, Bengalen, die Stella Kramrisch, „Grundzüge der indischen Kunst“, Hellerau Dresden 1924, abbildet (Tafel 7) und beschreibt (S. 93–97).

ihnen allen schweigt das Agnipurâna in seiner knappen Liste, obschon sie in dieser Anordnung nur dem Aspekt Trivikrama – und nur in einer seiner möglichen Darstellungen – eigen sind. Wird Viṣṇu unter dem Aspekt Trivikrama in der kosmischen Aktion der drei Schritte, die sein Name Trivikrama bezeichnet, dargestellt, so hat die Tradition ein anderes Schema bereit, das dank der Dynamik seines Gegenstandes mehr Variationsmöglichkeiten bietet¹⁾

Die Agnipurâna schweigt von dem reichen Gefolge gottlicher Wesen (âvarana devatâ), das Viṣṇu-Trivikrama begleitet, wie es den traditionellen Schmuck seiner Gestalt verschweigt. die Brahmanenschnur, die von der linken Schulter zur rechten Hüfte herabläuft, den Brustschmuck mit dem Juwel Kaustubha, den Blumenkranz, der die Knie des Gottes saumt, die langgezogenen Ohren, die von Ringen beschwert sind, die Schmuckringe an Unter- und Oberarmen und an den Füßen und die glückverheißenden Zeichen der Vollkommenheit auf Stern und Handfläche – Genau so wenig verrät der Text, daß zum Kultbilde Viṣṇus, wenn er im Aspekt Janârdana sitzend dargestellt wird, das Reittier des Gottes gehört Garuda, der gottliche König der Vögel. Er darf voraussetzen, was sich für den Eingeweihten von selbst versteht, daß eine sitzende Gottheit immer auf dem individuell ihr zugehörigen Sitze, zumeist ihrem Reittier (vâhana) dargestellt wird. Śiva auf dem Stier Nandin, Durgâ auf dem Lowen, der Kriegsgott Skanda auf dem Pfau, der liegende Viṣṇu auf der großen Schlange, Brahmâ auf dem Lotus-sitze²⁾. Man muß andere Texte befragen, wenn man eine Vorstellung des typischen Details, das individuell den einzelnen Aspekten göttlicher Wesen zugeordnet ist, gewinnen will von den göttlichen Gestalten, die sie umgeben (âvarana-devatâs), ihren Reittieren (vâhanas), von ihrer Haltung und ihrem Schmuck.

Solche detaillierten Beschreibungen finden sich in den Tantras. Sie bilden in ihnen einen notwendigen Bestandteil der Vorschriften, die vom Zeremoniell der Verehrung gottlicher Personen und ihrer Aspekte handeln, nämlich die Anweisung zur Entwicklung des inneren Bildes der Gottheit, deren Kult beschrieben wird. Das Prapancasâra-Tantra z. B. gibt in seinem sechzehnten Kapitel eine Anweisung für die innere Bildentwicklung (dhyâna) bei Verehrung des Mondes. Es schreibt folgendes Schaubild der Gottheit vor:

¹⁾ Vgl. das Relief von Ellora bei St. Kramrisch, „Grundzüge usw.“, Tafel 9, und das Relief von Mamallapuram, Wuladalundhahöhle bei W. Cohn, „Indische Plastik“, Berlin 1922, Tafel 90.

²⁾ Vgl. Viṣṇu mit Lakṣmî auf Garuda, Tafel 25 und Skanda Tafel 26.

„Er steht auf einem fleckenlosen (weißen) Lotus und sein mondgleiches Antlitz strahlt hesterste Ruhe Seine rechte Hand vollzieht den Gestus der Wunschgewährung (varada), die linke halt einen Lotus Er ist mit einer feinen Perlenschnur und anderem Schmuck geziert Er schimmert wie Kristall und Silber“ – Seine mannliche Erscheinung umgeben als symbolische Personifikationen seiner göttlichen Kraft (schakti) in ihren verschiedenen Auswirkungen neun weibliche Gestalten „Seine neun schaktis sind Rākā – die personal gedachte Vollmondsnacht – „Kumudvatī“ – die Herrin der weißen Lotusbluten, die sich des Nachts öffnen, – „Nanda“ – ‚Freude‘ so heißen drei gluckbringende Tage des Mondmonats, – „Sudha“ – das ist ‚Unsterblichkeitstrank der Götter‘, dessen Gefäß der Mond ist, – „Sanjivani“ – die ‚Lebenspendende‘, – „Kschama“ – die ‚Wohlgesinde‘, – „Āpyāyini“ – die ‚Fülle Verleihende‘, – „Candrika“ – das ist der ‚Mond schein“ – und „Āhlādinī“ – die „Erquickende“ – In diesen neun personalen Aspekten seiner göttlichen Energie entfaltet sich das milde segenvolle Wesen des Mondes vor der inneren Anschauung des Andachtigen, so wie es der indischen Vorstellung entspricht, die in dem „Kühlstrahligen“, der die Hitze des indischen Sonnentages löscht, das Sinnbild alles Erquickenden und Trostreichen sieht

„In den Staubfäden der Lotusblume“, in deren regelmäßige Figur die göttliche Erscheinung samt ihrem Gefolge hineingeschaut wird, „wird die Gestalt des Gottes verehrt, die schaktis soll man außerhalb (des Blütenbodens) verehren Auf den Blatterspitzen des (achtblattrigen) Lotus soll man die acht Planeten verehren, und unmittelbar neben ihnen (das heißt zwischen den Blattspitzen) die Huter der (acht) Himmelsrichtungen , Die schakti's schimmern hell wie bluhender Jasmin und tragen Perlenschnüre aus Sternen Sie sind mit ganz weißen duftenden Blumen geschmückt und halten silberne Schalen Ihre Blumenketten und Gewänder sind weiß, sie haben weiße Schminke aufgelegt und halten ehrfurchtig die hohlen Hände aneinander So werden sie gedacht!“

Ein ähnliches, aber figurenreicheres Bild entwirft das folgende Kapitel des Prapancasara Tantra für die innere Anschauung bei der Verehrung des Gottes

¹⁾ Vgl. Tantrik Texts, Vol III, Kap. XVI, Vers 4, 8–12, Vers 9/10 erwähnt neben den schaktis noch andere Göttinnen des Gefolges, die z. T. der Reihe der Sternbilder (Mondhäuser) entnommen sind, die der Mond durchläuft und die als seine Gemahlinnen gelten

Ganescha, des elefantenkopfigen „Herrn der Scharen“¹⁾ Dieser Sohn Schivas und Kâli-Durgâs, der „alle Hemmnisse aus dem Wege raumt“, ist als Helfer in allen irdischen Notcn eine der beliebtesten Volksgottheiten Indiens und wird weithin in jedem Dorfe verehrt. Von seinem inneren Schaubild heißt es:

„In einer Vierecksflche von gebrochenem Kontur²⁾, die in ihrem inneren Kreise von Sonnenlicht und Mondenschein erfüllt ist, und aus Juwelen besteht, die durchweht ist von einem duftenden Winde, der einen feinen Spruhregen von den Wogen des Zuckermeeres her mit sich führt, der lieblicher ist als das Flugschwingen von Bienen, die sich auf Gotterbaumen und Jasmin aufhalten, sitzt Ganescha unter einem himmlischen Baume (von dem man Erfüllung aller Wünsche pflucken kann), dessen Frucht Edelsteine, dessen Blüten Diamanten und dessen Zweige Koralle sind.“ Sein Sitz ist „ein gemalter Lotus, dessen Fuße mit Lowengesichtern geschmückt sind“ – also eine Kombination des Lowenthrons (simhāsana, vgl. Tafel 6), mit dem Lotussitze (padmāsana, vgl. Tafel 5). Dieser Lotus „strahlt von drei (einbeschriebenen) Sechsspitzen“ – d. h. von drei ineinander verschränkten Dreiecks-paaren³⁾ Ganescha „hat einen dicken Bauch“ – er ist der Gott der Gedenklichkeit –, „er hat nur einen Stoßzahn, er hat zehn Arme und ein Elefantengesicht und ist von röthlicher Farbe“. Von seinen „lotusgleichen Händen“ ist die unterste rechte „mit Getreidekornern gefllt“, die nachsten beiden halten (in aufsteigender Folge) eine Keule und einen Bogen aus Zuckerrohr, der vierte rechte Arm trägt ein Mutterschaf, der oberste einen Messerring Mit den linken Händen halt er (in absteigender Folge) ein Muschelhorn, eine

¹⁾ Vgl. Abbildungen bei Coomaraswamy, „Vishvakarman“, Tafel 34/35, William Cohn, „Indische Plastik“, Tafel 168/69 und anderwärts

²⁾ „von gebrochenem Kontur“ auf Sanskrit ‚schischirita‘, das ist eigentlich „gefrstelt“, also nicht ‚gerade‘, sondern in einer Art Zitterbewegung hin und hergehend. Es ist eine Fläche mit eigentümlich ausladendem und einspringendem Kontur gemeint, wie sie auf vielen rein linearen yantras als Unterlage der Dreiecks-Diagramme, Lotusblattkranze und Kreisinge zu finden ist. Die gefrstelte Linie pflegt den äußersten Umr des konzentrischen Liniengefuges zu bilden. Vgl. Tafel 33/34 und 36

³⁾ Vgl. Tafel 33. Das lineare yantra der ‚Durga der Wildnis‘ (Vana Durga yantra) enthält in einer Vierecksflche mit gebrochenem (oder ‚gefrsteltem‘) Kontur einen achtblattrigen Lotus (wie das oben beschriebene Schaubild des Mondes) und „strahlt“ wie das Schaubild Ganeschas von ineinander verschränkten Dreiecken

Wurfschlinge, einen Lotus, seinen zweiten Stoßzahn, an dessen Spitze Reis hängt, und eine Schale voll Juwelen – „Man soll ihn schauen, wie seine von Geschmeide schimmernde Gattin ihn mit ihrem Lotushänden umarmt, – ihn der Entfaltung, Vernichtung und Bestehen des Alls bewirkt, den Zerbrecher, den reichen Glücksspende.“ Mit einem Regen von Juwelen, Perlen und Korallen, der aus der Schale fließt, die seine Hand halt, verstreut er einen Strom ohne Ende ringsumher, um seinen andächtigen Verehrern (sâdhaka) Fülle des Glücks zu verleihen. Einen Kranz von Bienen, der nach dem süßen Brunstschweiß seiner Schläfen lustern ist, vertreibt er wieder und wieder durch Schlagen mit den Flächen seiner Ohren. Von Gottern und Dämonen wird ihm paarweis aufgewartet.

Gerade vor ihm steht ein Bilvabaum und neben diesem Ramâ (die Göttin des Glücks und der Schönheit Lakschmî) und Ramescha (das ist „Ramâs Gemahl“ Vischnu), zu seiner Rechten unter einem Feigenbaum die Tochter des Berges (Parvatî, d. i. Kâlî Durgâ) und der Gott, der den Stier zum Zeichen hat (Schiva), in seinem Rücken unter einem Pippalbaum die Göttin der Liebeslust (Ratî) und der Gott mit den fünf Pfeilen (d. i. der Liebesgott), zu seiner Linken neben einem Priyangubaum die Erdgöttin und der göttliche Eber (d. i. Vischnu im Eber-avatâra, vgl. S. 106).“

Der Andachtige, der in Ganescha die Gottheit seines Herzens verehrt, ordnet ihm als dem höchsten, die anderen bekannten personalen Aspekte des Göttlichen unter als sein huldigendes Gefolge die ehrwürdigsten Schiva und Durgâ, Vischnu und Lakschmî ebenso wie mindere göttliche Erscheinungen. Die Vorschrift innerer Bildentwicklung führt auch die Embleme auf, die diese Gottheiten des Gefolges (âvarana-devatâ) in ihrer Individualität charakterisieren. Es sind die typischen Embleme dieser Götter, nur ist ihre

oder Dreispitzen), die sich in einem „inneren Kreise“, der dreifach dem achtblättrigen Lotus einbeschrieben ist, befinden. Beim yantra Ganeschas verschränken sich drei Dreieckspaare ineinander, d. h. sie überlagern einander derart, daß die Spitze der einen nach oben, die der anderen nach unten gerichtet sind, das yantra der Durga der Walder weist nur drei miteinander verschränkte Dreispitze auf – Ich ziehe es vor, Dreispitz statt Dreieck zu sagen, da die analoge Bezeichnung „Sechseck“, statt Sechsspitz, falsche Vorstellungen erwecken muß. Unter „Sechseck, Achteck“ usw. wurde man geometrische Gebilde verstehen, die stumpfwinklig und ohne einspringende Linien sind, während die hier gemeinten Gebilde durchgehend sternförmig sind, mit spitzen und stumpfen Winkeln und mit einspringenden Linien.

Zahl bescheiden, da ihre Träger, ihrer untergeordneten Stellung entsprechend, nur zweiarmig gegenüber der zehnarmligen Zentralfigur Ganeschas erscheinen „Zu erschauen ist das erstgenannte Paar (Vischnu und Lakschmî) mit zwei Lotusblumen und einem Messerring in Händen, das andere Paar (Schiva und Kâlî-Durgâ) mit Wurfscnhle, Haken, Beil und dreizackigem Speiß, das dritte Paar (Liebeslust und Liebesgott) mit zwei Lotusblumen, einem Bogen aus Zuckerrohr und Pfeilen, das letzte Paar (Erde und Vischnu als Eber) mit Papagei und Reisähre, Keule und Messerring.“

Damit ist die Schar der âvarana-devatâs, die zur Erscheinung des Gottes gehören, aber noch nicht erschöpft „Zu schauen sind“, so heißt es weiter, „ringsum an sechs Ecken der Winkel des Diagramms aus Dreispitzen (weitere) „Herren der Scharen“. Diese weiteren „Herren der Scharen“ sind begrifflich Dubletten der Zentralfigur. Ausstrahlungen ihres Wesens, das sich in der Erscheinung vervielfältigt. In ihrer Form sind sie bescheidener gehalten als die Zentralfigur, aber vierarmig gestaltet stellen sie sich mächtiger dar als die huldigenden vier Gotterpaare unter Bäumen. Sie „tragen in (zwei) Händen Wurfscnhle und Haken und vollziehen (mit den beiden anderen) den Gestus ‚Furchte dich nicht‘ (abhaya) und die Geste der Wunschgewährung (ishta) Sie sind mit ihren jugendlichen Geliebten vereint. Die Farbe ihrer Leiber ist rot,“ um ihre Liebeslust und Lebensglut anzudeuten. „Sie erliegen vollg der Gewalt entfesselter Liebesleidenschaft“ – damit wird angedeutet, daß sie in derselben Haltung wie Mahâsukha und seine Geliebte vorzustellen sind (Tafel 29/30). Falls sie in der Haltung Vajradharas (Tafel 31/32) zu denken wären, würde der Text wohl vermerken, daß sie sitzend vorzustellen seien.

Neben ihnen umkränzen andere personale Teilaspekte der gottlichen Wesenheit Ganeschas die Zentralfigur. „An der Ecke (des Diagramms), die der Zentralgestalt frontal gegenüberhegt, ist der „Frohsinn“ (âmoda) vorzustellen, in den beiden Ecken ihm zur Seite der „Jubel“ (pramoda) und der „Lachemund“ (sumukha) zu schauen, und im Rücken der „Finstergesicht“ Zubenannte (durmukha) und zu dessen beiden Seiten „Der die Hemmungen behebt“ und „Der Hemmungen schafft“.

„Zur Linken und zur Rechten von ihm hat man sich Behälter mit Muscheln und Lotusblüten vorzustellen, die von Perlen und Rubinen glitzern und immerdar in Strömen Schätze regnen (Vier) Paare jugendlicher Göttinnen haben ihren Platz bei diesen Schatzbehältern Ganeschas. „Erfolg“ und „Fülle“, „Liebreiz“ und „Lusterfulltheit“, „Hinschmelzen in Lust“ und „Die vor Lust

Aufgeloste“, „Die Schätze Haltende“ und „Die Schätzereiche“ Mit ihnen erfährt das lebensfrohe Bild des Gottes seine Abrundung¹⁾

Die großen Gotterpaare des figurenreichen Schaubildes, die, heiligen Bäumen zugeordnet, Ganescha aus allen vier Weltgegenden huldigen, dienen dazu, ihn als höchste aller persönlichen Erscheinungsformen des Gotthchen auszuweisen Wenn sogar sie ihm huldigen, muß er der mächtigste sein, und seine Verehrung sicherlich reichste Frucht bringen Die übrigen Gestalten des Gefolges sind dazu bestimmt, die verschiedenen Züge seines Wesens sinnfällig darzustellen, sie haben eine den Emblemen seiner zehn Arme verwandte Aufgabe Daraus erklärt sich, daß sie in plastischen Darstellungen, die das Bild des Gottes vereinfachen, auch fehlen können In ihnen mischen sich duster drohende Züge, die Ganescha als Sohn Schivas (religiös geschichtlich könnte man sagen Abspaltung seines Wesens) und der Dunklen Göttin eigen sind, mit den lebenswerten und segensreichen, die den Gott als volkstümlichen Nothelfer kennzeichnen Ein Gott des Lebens und des Alltags halt er als Schutzherr bauerlicher Arbeit und landlichen Gedeihens Getreidekorner und Mutterschaf in Händen, neben den Vernichtungswaffen seiner Eltern, Lebensbejahung und Liebeslust strahlt in verschiedenen Tonungen personal gefaßt von der Hoheit seiner Zentralfigur aus Von vorn betrachtet ist der große Gott ganz Heiterkeit, Wohlwollen und Freigebigkeit, seine dusteren Aspekte „Finstergesicht“ und „Der die Hemmungen schafft“ bilden seine Rückseite Das bedeutet wem der Gott, der alle Hemmnisse auf dem Wege zu Glück und Gedeihen beseitigen kann, den Rücken wendet, der findet nur Hemmnisse vor seinem Fuß So zeigen auch die plastischen Darstellungen des Gottes, die darauf verzichten müssen, sein Wesen in einer Vielheit von Gestalten zu entfalten, auf seiner Rückseite eine drauende Fratze, während vorn sein Elefantenantlitz gern den Ausdruck hoheitsvoller Gutmutigkeit und wohlwollender oder verschmitzter Klugheit trägt²⁾

Dergleichen detaillierte Beschreibungen gottlicher Erscheinungen finden sich in der Tantrahieratur allerwegen, wo sie von ihrem Hauptgegenstand, dem Kult der Götter, handelt Die Entwicklung eines vollständigen und korrekten Schaubildes der Gottheit des Herzens ist ja die unerläßliche Voraussetzung jeder Andacht mit oder ohne yantra Das Prapancasara Tantra z B enthält vom neunten bis zum zweunddreißigsten Kapitel (seinem

¹⁾ Vgl Tantrik Texts, Vol III Prapancasara Tantra XVII 5-17

²⁾ Vgl z B das javanische Ganeschabild bei W Cohn, „Indische Plastik“, Berlin 1922 Tafel 168/69

vorletzten) nahezu in jedem Kapitel Vorschriften, wie Bilder göttlicher Erscheinungen in innerer Schau (dhyâna) zu entwickeln sind. Nacheinander werden Schaubilder (dhyâna) der bekannten Gottheiten des Hinduismus im Zusammenhang des besonderen Rituals geschildert, das zur Verehrung einer jeden von ihnen gehört. Das zwölfte Kapitel lehrt z. B. das dhyâna der Lakshmi im Kreise ihrer neun schaktis, die verschiedene Seiten ihres Wesens verkörpern, weiterhin ihr dhyâna als Ramâ (vgl. oben S. 122), ein Aspekt, in dem sie von zweiunddreißig schaktis umgeben ist. Vorschriften für dhyânas Vischnus, Schivas und Kâlî-Durgâs verteilen sich entsprechend der Unzahl von Aspekten, die diesen großen Gottheiten eigen sind, auf viele Kapitel¹⁾. – Auch für die Verehrung heiliger Versmaße, in denen das Göttliche Form annimmt, gibt es personale Bilder der inneren Anschauung²⁾.

Solche Anweisungen zu innerer Bildentwicklung sind in der Beschreibung göttlicher Aspekte von bemerkenswerter Detailfülle. Immerhin sind sie praktisch nur für den Eingeweihten brauchbar, der mit der Technik, solche

¹⁾ Dhyâna-Vorschriften Vischnu betreffend: als Krischna XVIII, 43, 47; – als Mukunda („Erlöser vom Samsâra“) XVIII, 48; XX, 4; XXIII, 4; – als Vâsudeva XVIII, 49; – als heilige Silbe Om XIX, 4, 8–12; – als Eber XXIII, 18; – als „Halb-Mann-halb-Lowe“ XXIV, 8; – als Trailokyamohana („verzuckender Bezauberer aller drei Welten“) XXXVI, 35–47 (diese Schilderung ist von A. Avalon in seiner Introduction Tantrik Texts, Vol III, S. 61 ff. übertragen); – vgl. ferner XXV, 21. Dhyâna-Vorschriften Schiva betreffend: für sechs Aspekte XXVI; Sadyojâta (der „alsbald Geborene“, das ist Urzeitliche), Vâma (der „Freundliche“), Aghora (der „Nicht-Furchterliche“), Tatpurascha (das höchste Sein als göttlich-männliche Person), ischâna (der „Herr“), Mahescha (der „Große Herr“). – Für vier Aspekte XXVII: Dakschinâmûrti („von freundlicher Gestalt“), Aghora, Mrityunjaya („Tod-überwinder“) und Ardhanârîschvara („Halb-Mann-halb-Weib“), Verschmelzung der Pole, deren Spiel Entfaltung der Welt bedeutet. Ardhanârîschvara ist nicht körperlich, sondern ideell Hermaphrodit: aus einer männlichen und weiblichen Hälfte zur Rechten und Linken zusammengesetzt, ist er Symbol des übergegensätzlichen Einen im Stande latenter Differenziertheit zur Polarität. Dhyâna-Vorschriften Kâlî-Durgâ betreffend: für den Aspekt Durgâ XIV, 4 ff. Bhuvaneschvari („Herrin der Welten“) XV, 3; – Tripurâ IX, 8; – Mûlaprakriti (oder Ambikâ, „Urstoff der Weltentfaltung“) XXXII, 38; – Bhadrakâlî (glückbringende Kâlî) XXXIV, 8.

Dhyâna-Vorschrift für Bhârati, die Göttin der Rede und des Wissens: VII, 3; für den Liebesgott: XVIII, 4.

²⁾ Vgl. Prapancasâra-Tantra, Kapitel XXX/XXXI.

figurale Gruppierungen auf einem linearen Grunde von Dreispitzdiagrammen, Lotusblattkränzen und dergleichen zu vollziehen, vertraut ist. Der Uneingeweihte wäre nicht bloß in Verlegenheit, wie er viele der genannten Gestalten, z. B. im Schaubild Ganeschas bildlich korrekt darstellen sollte, z. B. „Frohsinn“ und „Jubel“ oder „Finstergesicht“ und die „Schätzereiche“. Mindestens ebensoviel Kopfzerbrechen dürfte ihm die exakte Verteilung aller göttlichen Gestalten auf die Ecken der ineinander verschrankten Dreispitz-Paare verursachen. Es liegt im esoterischen Charakter der Tantraliteratur wie der Purânas, daß ihre Angaben für innere Bildentwicklung wie Anfertigung von Kultbildern – was ja auf eines herausläuft, daß das Kultbild räumliche Konkretion, Materialisation des Schaubildes sein muß, um als yantra fungieren zu können – um Kultbild zu sein – für den Uneingeweihten ungenugend sein müssen. Sie treiben als literarische Niederschläge im Strom einer mündlichen Tradition vom Lehrer zum Schüler und dienen nur dazu, Wesentliches und Typisches für das Gedächtnis zu fixieren, während anderes Detail, das im Strome dieser Überlieferung als selbstverständliches Ingrediens mitschwimmt, ungesagt bleibt. Wieviel jede textlich fixierte Anweisung verschweigt, hängt jeweils davon ab, wieviel sie sich zutraut, ohne Schaden für Korrektheit und Vollständigkeit der Überlieferung verschweigen zu dürfen, weil es ohnehin mitüberliefert wird. Sie tradiert Geheimwissen, das von keinem Uneingeweihten, dem es unseligerweise in die Hände fällt, sinnvoll ausgenutzt werden darf. Je mehr sie lehrend verschweigt, desto sicherer ist sie vor Profanierung ihrer Geheimlehren. Es gehört zum Wesen der Eingeweihten, sich allerwärts durch Andeutungen verständlich zu sein und sich mit bruchstückhaften, andeutenden Lehrsätzen als Gedächtnisstützen lebendiger Tradition zu begnügen. Auf demselben andeutend enigmatischen Prinzip literarischer Fixierung beruht die gesamte Tradition orthodox brahmanischer Philosophie in ihren klassischen Aphorismen-texten, die ohne den (nachtraglich auch schriftlich fixierten) Kommentar des Lehrers ein Buch voll dunkler Rätsel bleibt. Nur ist bei ihr das Prinzip des Weglassens mit einer Überlegenheit gehandhabt, vor der die Ausführungen der Purânas und Tantras kaum mehr esoterisch stilisiert erscheinen.

Die Formensprache des rein linearen yantra

Die Schilderungen innerer Bilder göttlicher Erscheinungen, wie sie das Prapancasâra Tantra und andere Vertreter der Tantraliteratur als verbind-

liche Vorstellungen vom Göttlichen lehren, eignen sich vielfach kaum zu Gegenständen plastischer Darstellung. Die Abschnitte des Agnipurâna, die Vorschriften über die richtige Anfertigung figuraler Kultbilder enthalten, beschränken darum den zur Versinnbildlichung gottlicher Wesenheit notwendigen Apparat an Symbolen im Vergleich zu den Lehren der Tantras außerordentlich. Aber auch die malerisch-zeichnerische Darstellung der Götterschilderungen der Tantras stellt hohe Anforderungen an natürliches Geschick und technische Schulung. Tempel und Kloster konnten über beide verfügen, dank eines lebendigen Kunsthandwerks, das sich in standisch abgeschlossener Familien- und Schultradition fortgepflanzt oder dank klosterlicher Übung, die sich von einer Mönchsgeneration auf die nächste vererbte. Zeugnis solcher künstlerischen Klostertradition ist das abgebildete tibetische mandala. Aber die Tantralehren handeln vornehmlich von häuslichem Kult, der sich vom Vater auf den Sohn forterbt und sich erblich unter den Augen und, in der Lehre des erwählten geistlichen Lehrers der Familie vollzieht. Wie Lehre und Einweisung sich in der Familie von Generation zu Generation erneut fortzupflanzen pflegt, erbt sich das Amt des Lehrers und geistlichen Beraters der Familie (guru) im Geschlecht des Lehrers fort. Die Religiosität der Tantras ist an das Haus gebunden und lebt sich im Schoße der Familie aus. Der Eingeweihte ist zumeist sein eigener Priester. Für das Gerät, das er zu seinem Gottesdienst benötigt, ist er darum im Ganzen auf sich selbst gestellt. Die Bedürfnisse des häuslichen Kults sind aber mannigfach, je nach den Bedürfnissen des Tages und den Wunschzielen des Einzelnen. Für alle Notstände und Wünsche des Lebens wie für die Erhebung über alle menschliche Bedürftigkeit halten die Tantras rituelle Brauche bereit, die sich von Fall zu Fall sehr verschiedenen Erscheinungsformen des Göttlichen zuwenden und für deren Verehrung verschiedener ritueller Stoffe, vor allem aber verschiedener yantras bedürfen. Grund genug also, diese yantras bei aller Korrektheit, die das Geheimnis ihrer Zweckmäßigkeit ist, möglichst einfach zu gestalten, damit auch ein technisch Ungeschulter je nach Bedarf die verschiedensten unter ihnen für sich verfertigen und in Gebrauch nehmen kann. Der Eingeweihte muß zudem von fremder Hilfe handwerklich Geschulter unabhängig sein, denn er bedarf der yantras in vielen Fällen zu persönlichen Zwecken und magischen Praktiken, deren Absicht er geheim halten muß.

Darum stehen neben den figuralen Kultbildern (pratimâ) und den yantras mit kunstvoller figuraler Füllung, die mit ihrer künstlerischen Ausführung auf lange Lebensdauer in Tempeln, Klöstern und Hausaltären berechnet sind,

rein lineare yantras als eine formal sehr viel bescheidenere Gattung, deren Herstellung keiner besonderen handwerklichen Schulung und Geschicklichkeit bedarf, sondern nur des Wissens durch Einweihung. Sie können von Fall zu Fall mühelos geschaffen werden, wie Bedarf es erheischt.

Formal sind diese rein linearen yantras den figural erfüllten (z. B. den tibetischen mandala-Malereien) eng verwandt. Beiden Typen ist die symmetrisch konzentrische Flächenaufteilung gemeinsam und deren linearen Elemente z. B. Kreislinien und Ringe von Lotusblättern (Tafel 33–36). Eigenartig und befremdend mag dem unerfahrenen Auge an den rein linearen yantras die vielfach gebrochene („schisurita“, „gefröstelte“ vgl. oben S. 121 Anm. 3) Linie erscheinen, die bei vielen von ihnen einen regelmäßig gestalteten Rand bildet. Nur ein Auge, das den Formenschatz figural gefüllter yantras in sich aufgenommen hat, wird keine Schwierigkeit finden, ihren Sinn zu entschlüsseln (Tafel 33/34 und 36). Es erkennt, daß dieses Quadrat mit vier vorgelagerten T-förmigen Stücken, die symmetrisch aus den Seiten vorspringen, nichts anderes ist als das Innere eines quadratischen Tempels samt seinen Eingängen mit den ihnen breit vorgelagerten Stufen, die aus allen vier Weltgegenden in sein Inneres führen. Die massiven Mauern, die in der figuralen Darstellung dieses Symbols (Tafel 27) grundrißhaft den quadratischen Innenraum des Tempels an seinen vier Ecken umklammern, scheinen der vereinfachenden Stilisierung dieser rein linearen Gebilde zum Opfer gefallen zu sein. Diese Umbildung des massiven Tempelgrundrisses zu einem linearen Schema, dessen Bedeutung nur aus seiner farbig sinnlicheren Darstellungsweise im figuralen Bildwerk verstandlich wird, erweist die rein linearen Gebilde eben als Vereinfachungen sinnfalligerer Geschwister. In die abstrakt einfachen Bildwerke, die das weitverbreitete praktische Bedürfnis täglich hauslicher Andachtsübungen und magischer Akte gebieterisch forderte, zog aus dem Formenschatz der figuralen Bildwerke, die in Kloster und Tempel neben ihrer Funktion als yantra auch dekorative Bedeutung hatten, nur ein, was ihrer schlichten Stilisierung angemessen war.

In der Genügsamkeit an dieser abstrakten Einfachheit lebt ein Stück ursprünglicher, „primitiver“ Phantasie, die noch nicht der formalen Ähnlichkeit des Symbols mit seinem Gegenstande bedarf, um seiner Gültigkeit als Symbol gewiß zu sein. In den Tantras gewinnen ja untere Volksschichten, die bislang von brahmanischer Bildung wenig durchtrankt waren, den Anschluß an die große Ideen- und Symbolwelt des Brahmanismus und gewinnen literarisch Stimme durch den Mund von Brahmanen, die ihr eigenes Erbgut als gültiges

Gefäß der Wahrheit vielfach mit ehemals abgelehnten oder ignorierten Inhalten volkstümlicher Geheimkulte füllen. Die Tatsache, daß aus diesen unteren Schichten des Volks das erotische Element mit seiner großen Symbolik – aber nicht nur mit ihr – sieghaft bis in den Gipfel der göttlichen Gestaltenwelt dringt, scheint ein ideeller Parallelprozeß zum Eindringen dieser primitiven Symbolformen in die kanonische Formensprache des Brahmanismus, der sie zu Ausdrucksmitteln einer ideellen Symbolgeometrie entwickelt

Die außerordentliche Vereinfachung, die das zweidimensionale Kultbild im Übergang vom figural erfüllten Liniengefüge zum rein linearen Gebilde erfährt, vollzieht sich nach zwei Prinzipien der Reduktion auf rein lineare Symbole und Schrift und dem Verzicht, Elemente des inneren Schaubildes im yantra zur Darstellung zu bringen. Der Reduktion auf rein lineare Symbole unterliegen die regelmäßig gestalteten bildhaften Elemente Vierecks- und Kreislilien und auch die Kränze von Lotusblättern, die den mit figuraler Malerei erfüllten yantras ihre symmetrische Tektonik geben, ohne Schwierigkeit. Sie gehen ihrer Farbe verlustig und werden, auf den reinen Umriss vereinfacht, entmaterialisiert – Zum Ersatz der figuralen Füllung dieses linearen Schemas, die besondere technische Mittel (verschiedene symbolische Farben z. B.) und eigene Schulung erheischt, bildet das rein lineare yantra eine besondere Symbolsprache aus. Es füllt sein lineares Gefüge mit graphisch-linearen Symbolen, zu denen obendrein Schriftzeichen treten können.

Unter den graphisch-linearen Symbolen spielt das Dreieck (besser „Dreispitz“) eine hervorragende Rolle. Statt mit den geometrischen Bezeichnungen „trikona“ und „tryaschra“ = „Dreispitz“ wird es auch oft mit „yoni“ = „Schoß“ bezeichnet. Yoni wird in der Bedeutung „Schoß“ ganz allgemein zur Angabe des Ursprungs und der Herkunft verwendet, ist aber daneben in der graphischen Darstellung als Dreieck-Symbol des Weiblichen¹. Das weibliche Element bezeichnet in der Symbolsprache der Tantras die Kraft (schakti) des Göttlichen, mit der das Göttliche sein Wesen spielend entfaltet und zur Erscheinung bringt. Yoni ist schakti. Weil nun alle Individuation des Göttlichen in einer personalen Gotteserscheinung ein Spiel der schakti des attribut

¹ Das Dreieck ist als Zeichen für den Schoß und Hieroglyphe des Weiblichen auch außerhalb Indiens verbreitet. Für Griechenland (Aristophanes) z. B. und Phönizien wie für die „Kunden“-sprache unserer Zeit und andere Sprachsphären hat W. Schulze 1906 auf engem Raum Belege zusammengestellt in seiner *Miszelle* „Delta, aidōion gynaikeion“ in der Zeitschrift für vergleichende Sprachforschung, Band 39, S. 611.

losen reinen Göttlichen ist, bietet sich das Dreieck als Symbol der schakti auch als ein natürliches Schema zu entfaltender Darstellung der unterschiedlichen Aspekte an, in die das Wesen alles personal Göttlichen für die Betrachtung des Eingeweihten auseinandertritt, wenn es in allen seinen Komponenten erfaßt werden soll. Darum ist beim Schaubilde Ganeschas der Lotussitz des Gottes erfüllt von drei ineinander verschränkten Dreieckspaaren. Sie bilden eine Art Grundriß seines göttlichen Wesens. Sie geben ein Ordnungsschema ab, in dem die umgebenden Gottheiten der Zentralgestalt sich als Ausstrahlungen ihres Wesens symmetrisch verteilen. Wie diese Gottheiten sich als Ausdruck der unterschiedlichen Wesenszüge und Kräfte, als Symbole der schaktis der angeschauten göttlichen Person zu einem nuancenreichen Gesamtsinn zusammenschließen, so fügen sich die Ecken und Winkel des Diagramms, denen sie einzeln zugeordnet sind, zu einem komplizierten Liniengefüge zusammen. Das kahle Diagramm aus ineinandergeschobenen Dreiecken und anderen linearen Elementen, umrahmt von bedeutsamen Ringen, Lotusblattlinien und anderen verwandten Zeichen genügt für den Eingeweihten, die individuelle Wesenheit einer personalen Erscheinung des Göttlichen zu bezeichnen. Wofern er dank seiner Einweihung mit solchem Liniengebilde überhaupt einen Sinn verbinden kann, weiß er auch um den Gehalt, mit dem er seine stumme Tektonik zu beleben vermag, eben um die figuralen Elemente innerer Bildentwicklung, die jeder Dreiecksspitze, jedem Ringe, jedem Lotusblatt und ihren Zwischenräumen zugehören. Für den Akt der Verehrung ist er angewiesen, das Bild der Gottheit samt den umgebenden Gestalten, ihren schaktis, vor dem inneren Auge aufzurufen – wozu ihm wiederholte, litaneihafte Rezitation der Verse, die des Gottes Erscheinung beschreiben, verhilft – und das vollendete Schaubild in das lineare yantra, das er vor sich hingezeichnet hat, hineinzupropizieren. Dann belebt sich der rätselhafte Grundriß des göttlichen Wesens, den er in Form des linearen Gefüges der Überlieferung gemäß entworfen hat.

Zwischen dem figural erfüllten Schaubild göttlicher Person und dem rein linearen Schema, das ihm als Gefäß, als yantra dient, besteht dieselbe genaue Übereinstimmung, wie zwischen Schaubild und figuralem Kultbild. Das figurale Kultbild kommt dem Bedürfnis nach sinnlicher Anschauung bis an die Grenze des Möglichen entgegen, indem es ihren Inhalt mit seinen Mitteln abbildet. Das lineare yantra reicht der inneren Anschauung nur ein Ordnungsschema dar und heißt die innere Schau, seine Rahmen mit ihren Gestalten weit anfüllen. Sofern der Eingeweihte dieses bare Schema auf Grund langer

Übung spontan mit dem gestaltenreichen Abbild des Wesens seiner Gottheit fullen kann, ist das rein lineare yantra für ihn unmittelbar Abbild der göttlichen Wesenheit. Als solches schmückt es auch Tempel an Stelle figuraler Gebilde. Denn wer es betrachtet, belebt es mit der Anschauung, die ihm zukommt. In jedem Falle ist es für den eingeweihten Gläubigen kein bloßes lineares Gebilde, sondern Wesensaussage über einen Aspekt des Göttlichen. Es ist in jeder seiner Flächen, in jedem Winkel seines inneren Kernes beladen mit einem Stück Wissen um den Gott, das sich freilich nicht aussagt und zur Schau stellt, sondern vom Wissenden angesprochen und mit einem figuralen Element seiner inneren Schau verdeutlicht werden will

Das lineare yantra löst seine Aufgabe, Gefäß des inneren Schaubildes zu sein mit dem großen Verzicht auf alles Figurale, das eigentlich Stoff des inneren Gesichtes ist. Es beschränkt sich auf den tektonischen Rahmen, auf das Ordnungsschema der figuralen Fülle des inneren Gesichtes. Das figurale yantra kennt diesen Verzicht nicht; aber seine Fähigkeit, innere Gesichte zu spiegeln, ist dafür in anderer Hinsicht begrenzt. Als Plastik (zumal als Bronze) verzichtet es zumeist auf eine getreue Wiedergabe der lokalen Farbtöne, die vom Inhalt jedes inneren Gesichtes unzertrennlich sind und in ihm dank der symbolischen Bedeutsamkeit der Farben eine ganz wesentliche Rolle spielen. Mehr noch: es verzichtet auf die Wiedergabe so uberaus gestaltenreichen komplizierter innerer Gesichte, wie sie – z. B. bei dem geschuldeten Schaubild Ganeschas – vom linearen yantra mit seiner abstrakten Grundrißsymbolik noch mühelos bewältigt werden. Es eignet sich nur zum Gefäß vergleichsweise einfacher, nicht allzu figurenreicher Schaubilder göttlicher Wesenheiten.

Zwar zeigen umfangreiche Reliefdarstellungen Göttergestalten häufig in einem größeren Kreise huldigender, begleitender oder überwundener Mitspieler. Aber ihre Zahl pflegt sich auf die Figuren zu beschränken, die zur Verdeutlichung der Situation, die diese erzählenden Reliefs festhalten, entsprechend der episch literarischen Überlieferung der Szene erforderlich sind. Es pflegt keine begriffliche Zerlegung des göttlichen Wesens in seine Komponenten (wie bei Ganescha in „Lachemund“ und „Finstergesicht“ usw.) einzutreten, noch strahlt sich die Kraft des Gottes ringsum in Dubletten seiner Erscheinung aus. Der Raum des Reliefs nimmt keine behebige Menge von Gestalten in sich auf. Denn er dient einer Wesensaussage des Göttlichen, zu deren Korrektheit vor allem Deutlichkeit aller Teile der Aussage gehört. Sie dürfen einander nicht überschneiden und perspektivisch abdecken, son-

dem werden im Bewußtsein ihrer Bedeutsamkeit neben- und übereinander gesetzt. Darum ist das figurale Relief, das notwendig von einer Vorderansicht ausgeht und in die Tiefe gestaffelte Figurengruppen nur übereinander ordnen kann, wenig geeignet das innere Schaubild einer Gottheit wiederzugeben, das in eine große Anzahl symbolischer Gestalten sternförmig nach allen Seiten symmetrisch auseinandertritt. Noch weniger eignet sich augenscheinlich die Einzelbildsäule (Rundplastik oder Halbrelief) zur Wiedergabe solcher inneren Schaubilder. Sie aber ist die verbreitetste Form des figuralen Kultbildes. Ihre Form widerstrebt der Wiedergabe allzu figurenreicher, symmetrischer Schaubilder einer göttlichen Wesenheit, deren komplizierte Zusammensetzung mit einem Blick nur aus der Vogelperspektive, nicht aus irgendeiner Seitenansicht zu erfassen ist. Das rein lineare yantra nimmt gegenüber diesem komplexen Gesichten eben den Standort der Vogelperspektive ein und hält nach Art einer Landkarte den bloßen Grundriß fest.

Das rein figurale yantra (Kultbild, pratima) und das lineare yantra unterscheiden sich – abgesehen von den Mitteln der Darstellung – also auch durch die Menge des dargestellten figuralen Gehalts. Dieser quantitative Unterschied läßt sich vielleicht nicht ziffernmäßig festlegen, ist aber mit der verschiedenen Struktur beider Typen und ihrem verschiedenen Blickpunkt Vorderansicht und Aufsicht, gegeben. Ist das lineare yantra figural erfüllt, wie z. B. bei tibetischen mandalas, so ist sein Plus an figuralem Gehalt gegenüber der durchschnittlichen pratimā auch dem Uneingeweihten greifbar, bietet es sich dem äußeren Auge als ein rein lineares Gefüge dar, so kann man sein figurales Plus aus der literarischen Überlieferung entnehmen, die angibt, welcher figurale Gehalt der inneren Schau dem linearen Gefüge zugeordnet ist und vom Eingeweihten ihm auch tatsächlich durch einen Akt der Ineinssetzung von yantra und Schaubild einverleibt wird.

Da beide Typen in der Funktion als yantra für einander eintreten können, beziehen sie sich augenscheinlich auf Schaubilder, die unter sich verschieden sind an Struktur und Gestaltenfülle, auch wenn sie dieselbe göttliche Wesenheit darstellen. Beiden yantra Typen entsprechen verschiedene Schaubildtypen. Neben vergleichsweise einfachen, die sich auf die Gestalt des Gottes beschränken und zu ihr seinen Sitz, sein Reittier, einige Gefolgsgottheiten (Gemahlinnen, Diener usw.), vielleicht noch den überwundenen Feind fügen, um seine Zentralgestalt verdeutlichend zu umrahmen, stehen figurenreiche, die sein Wesen Zug um Zug in besonderen Gestalten seiner Umgebung ver sinnbildlichen. Bei ihnen werden die unterschiedlichen Wesenszüge, zu deren

Ausdruck bei den einfacheren Bildern eine Mehrheit von Gesichtern und eine Vielzahl von Armen mit mannigfachen Emblemen dienen, in Gruppen besonderer Figuren ausgeprägt. Der Wald von Armen, der bei vergleichsweise einfachen Bildern dazu dienen muß, die mannigfachen Wesenszüge der Gottheit darzustellen, wandelt sich hier zu einem Walde von Gestalten, der die zentrale Figur, deren Wesen er verdeutlicht, in symmetrischer Ordnung seines Bestandes umkränzt.

Das lineare yantra mit seiner Beschränkung auf ein Ordnungsschema ist besser geeignet solch ein figurenreiches Schaubild der Gottheit abzubilden, als ein figurales Kultbild, und man darf wohl annehmen, daß diese figurenreichen Schaubilder eben im Anschluß an die Symbolik rein linearer yantras und im Zusammenhang der Grundidee ihrer Symbolsprache zur Ausbildung gelangt sind. Literarisch beherrschen diese figurenreichen Schaubilder die Schicht der Tantras, während die einfacheren vorwiegend in den Purāṇas gelehrt werden. Der Zentralbegriff der Ideologie der Tantras ist die *schakti*. Kraft ist das Wesen der Welt. Alle gotthiche Person ist nur eine ihrer selbstgewählten Erscheinungsformen. Die ewige gotthiche *schakti* tritt in eine Unzahl gotthich personaler Erscheinungen auseinander. Jede gotthiche Person aber, als Erscheinung der *schakti* entfaltet ihre *schakti* wieder in einer Reihe von Aspekten, die man ihre *schaktis* nennen kann. Die Idee der *schakti* löst die großen Gestalten der hinduistischen Gotterwelt in ihrem selbstgenügsamen und miteinander rivalisierenden Nebeneinander auf und führt sie auf das ihnen gemeinsame Element zurück: auf sich selbst, die gotthiche Energie. *Schakti* ist das Wesenhafte an der Gottheit, das Unterschiedliche ihrer Gestalt ist nur Erscheinung. Aspekt der *schakti*. Mit der Idee der *schakti* wird ein uralter, langer Kampf der individuellen Gottesbegriffe um Vorrang und Alleingeltung beendet. Keiner von ihnen wird Sieger im Streit der Sekten und Kulte. Sie stehen – wenn auch von unterschiedlicher Macht- und Glanzesfülle – einander gleichgeordnet da, indem sie allesamt der Idee, die ihr gotthiches Wesen ausmacht, der *schakti*, der gotthichen Kraft, als ihre Manifestationen untergeordnet sind.

Symbol der *schakti* ist das Dreieck. graphisches Zeichen des Göttlich Weiblichen. Weil *schakti* sich in mannigfachen Aspekten gotthich-personal darstellt, ist das Dreieck in mannigfachen Kombinationen das natürliche Zeichen zum Ausdruck unterschiedlicher gotthicher Individuation. Weil es als Ganzes bedeutsam war, mußte auch jedem seiner Teile besondere Bedeutung innewohnen. Auf Grund seiner reinen Struktur durfte es Glied um Glied mit

begrifflichen Werten belastet werden, in die sich die ideelle Wesenheit, die es symbolisiert, zerfallen ließ. Diese Einstellung zum graphischen Symbol öffnete den Weg zur Ausbildung einer Geheimsprache in linearen Bildern, deren Glieder Stück um Stück die einzelnen Komponenten eines göttlichen Wesens versinnbildlichen.

Aber das Dreieckssymbol bezeichnet nicht nur die *schakti*, das Ewig-Weibliche des Göttlichen Weltganzen, sondern auch sein Widerspiel, in das dieses sich gleichermaßen – polar attributhaft auseinandertretend – entfaltet. Das läßt sich schon theoretisch aus dem Begriff des Göttlichen, als des Undifferenzierten, Attributlosen schließen, wenn man eine Figur wie das *Schriyantra* betrachtet und aus den erklärenden Texten dazu nur entnimmt, daß es das Abbild des höchsten Göttlichen in seinem Entfaltungsgange zu attributhaften göttlichen Erscheinungen darstellen soll (*Tafel 36*). Wäre das Dreieck nur Symbol des Weiblichen, nur *yoni*, so wäre dieses höchste Göttliche rein weiblich, da nur Dreiecke das Mittelfeld der Figur füllen und ihren bedeutsamen Kern bilden, es wäre also nicht jenseits aller Unterschiedlichkeit attributlos rein, sondern einseitig polar gebunden und attributhaft bestimmt. Zudem bliebe unerklärlich, wie dieses einsame Göttlich-Weibliche aus sich allein eine Gestaltenfülle entfalten könnte. Augenscheinlich gilt es in dem Drängen der Dreieckspaare dieses Gebildes, die mit einander zugekehrten Spitzen sich ineinander schieben, Symbole der schöpferischen Vereinigung des männlichen und weiblichen Pols zu sehen, in die das attributlose Göttliche mit Beginn seines lustvollen Entfaltungsspiels *mâyâ*haft zeugend auseinandertritt.

Ein Kommentar zu Versen, die das *Schriyantra* beschreiben, bestätigt diese Mutmaßung¹⁾. Er stellt an den Eingang der Anweisungen, wie die Figur des *Schriyantra* zeichnerisch zu entwerfen sei, einige allgemeine Regeln und Definitionen (*paribhâsâ*), die für die späteren Ausführungen gelten. In ihnen unterscheidet er zwei Typen von Dreiecken: die „*schakti*“ und den „*vahni*“, je nach ihrer Lage zum eingeweihten Zeichnenden. Beim „*schakti*“-Dreieck ist die Grundlinie vom Zeichnenden entfernt, die Spitze ihm zugekehrt (die „*schakti*“-Dreiecke sind die „oberen“ mit abwärts gekehrter Spitze), beim „*vahni*“-Dreieck weist die Spitze vom Leibe des Zeichnenden fort, und die Grundlinie ist ihm nahe – Von einem Dreieck, dessen Spitze dem Zeichnenden zugekehrt ist, gilt „sein Name ist *schakti*“, und die Namen

¹⁾ Bhaskararaya in seinem Kommentar *Setubandha* („Brücke“) zum *Nityâ schodaschikarnava* („Meer der sechzehn ewigen Gestalten der Gottheit“) *Ananda schrama Sanskrit Series*, Vol 56, herausgegeben von H. N. Apté, Poona 1908.

⟨weiblicher⟩ Gottheiten, wie Pārvati z. B. ⟨der Aspekt der Göttin Kālī-Durga als Tochter des Himālaya und Gattin Śhivas⟩ sind Synonyme dafür "Es ist also ein Symbol aller weiblichen Erscheinungsformen des Göttlichen – Entsprechend sagt der Kommentar von einem Dreieck, dessen Spitze vom Körper des Zeichnenden ⟨oder des betrachtenden Eingeweihten⟩ weg in den Raum und in das „śakti“-Dreieck hineinweist „sein Name ist ‚vahnī‘ und Namen ⟨männlicher⟩ Gottheiten, wie Śhiva z. B. sind Synonyme dafür¹⁾" – Das Wort vahnī ist männlichen Geschlechts, wie śakti weiblich ist, und hat die Grundbedeutung „Feuer“, dann bezeichnet es aber auch allgemein männliche Gottheiten²⁾ Vier männliche Dreiecke gehen in fünf weibliche ein, und in ihrer aller Mitte ist ein Punkt zu denken, ⟨der bei der graphischen Darstellung fehlen darf⟩ er ergänzt das innerste śakti-Dreieck zum Paare Das ganze Symbol wirkt wie ein Bild vibrierender Schöpfungsseeligkeit der ewig zeugenden göttlichen Kräfte, deren Wesen Vereinigung ihrer Polarität ist

Vielleicht wohnt auch den Symbolen der beiden Lotusblattkranze, deren inneren Samenboden das Zeichen der verschränkten Dreiecke füllt, ein erotisch-kosmischer Nebensinn inne³⁾ Aber ihre tektonische Rolle als innerer

¹⁾ Ebendort S 27

²⁾ Neben dem männlichen Wort „vahnī“ steht sachlich mit ähnlichem Bedeutungsumfang „tejas“ = Glut Wie „śakti“ ist es ein Zeichen für Kraft und Potenz „tejas“ charakterisiert nicht nur Äußerungsform und Wesen der ⟨männlichen⟩ Sonne, die nach altertümlicher Auffassung Hort und Statte unvergänglichen ewigen Lebens ist, wie andererseits das Wesen des Königs, das blendende Machtentfaltung ist, „tejas“ zeichnet auch den Yogin vor anderen Menschen aus, der alle seine Energie, anfangend bei der Zeugungskraft, in wunderwirkende, magische Gewalt umgesetzt hat und entladungsbereit in sich aufgespeichert hält, und bedeutet schließlich schlicht die sexuelle Potenz und den männlichen Samen als elementarste Erscheinungsform der lebendigen göttlichen Energie im Menschen

³⁾ „Azangaranga“ ⟨Die Ruhe des Liebesgottes⟩ ein erotisch eugenetisches Lehrbuch zum Familiengebrauch, im 16. Jahrhundert von Kalyanamalla verfaßt, beginnt seine Ausführungen mit einer klassifizierenden Typologie der Frau, in der die „Padminī“ als höchster unter vier Typen figuriert „Padminī“ läßt sich mit „Lotusschoß“ übersetzen (padma = Lotus), denn dieser Typ ist wie die übrigen drei nach besonderen Eigenschaften der yoni benannt der Schoß der Frauen vom Typus „Padminī“ duftet „süß wie aufgebluhter Lotus“ Der Lotus dient mit seiner Schönheit ja allerwärts als Vergleichsstück, um etwas als das beste und schönste in seiner Art zu bezeichnen, so sagt derselbe Text in einer Typologie der yoni „mancher Schoß ist innen zart wie die Staubfäden der Lotusblüte, mancher auch

Rahmen des symmetrischen Gebildes entspricht der Funktion des sechzehnblattrigen Lotus mit acht Buddhafiguren im Inneren des tibetischen mandala (Tafel 27/28) und deutet auf einen einfacheren Gedankenzusammenhang. Die Kreisfläche des Bildkerns, die von Lotusblättern mit auswärts gekehrten Spitzen umkränzt wird, ist augenscheinlich nichts anderes als der Lotusthron, auf dem seit alters Brahmâ, der „aus sich selbst Entstandene Lotusgeborene (padmaja, padmayoni)“ sitzt. Sie ist nichts anderes als die Lotusknospe, die das Urwesen auf den Wassern der Urzeit barg, die sich entfaltet hat und ihm zum Throne dient. Als Sitz des Brahma ist der Lotus Symbol des Absoluten, aus sich selbst Entstandenen, Selbstherrlichen und geht als Sitz oder als Ruhepunkt der Füße auf andere Gestalten über, die als höchste, urwesenhafte bezeichnet werden sollen, z. B. auf Vischnu (Tafel 16/17), Schiva (Tafel 21/22), Lakschmi (Tafel 24), und wird allgemeines Attribut der göttlichen Person, die jeweils bei einem Frommen als Gottheit seines Herzens den Vorrang vor anderen genießt (Tafel 25). In der Darstellung des Buddha ist der Lotussitz nichts Selbstverständliches. Insofern er als ein Mensch gedacht wird, der kraft seiner Vollendung (weil er ein voll

mit kleinen Buckeln wie Perlen besat, ein anderer wieder von einer Menge von Faltchen erfüllt, und mancher auch innen rauh zu berühren, wie die Zunge einer Kuh. Die Kenner wissen, daß unter diesen die jeweils vorher genannte Art die feinere ist.“ (IV 30/31) – Kalyanamalla steht, wie es bei einem hinduistischen Autor des 16. Jahrhunderts nahehegt, den Tantras nahe. Er schließt sein kleines inhaltsreiches Werk mit der Gayatri an den Liebesgott Kama, die eine späte Variante des heiligsten Verses vedischer Hymnendichtung ist, *om manobhavaya vidmahe pancabanyaya dhumahi / tan nah kamah pracodayat //* = „Om den im Herzen Entsprossenen wollen wir begreifen, den Herrn der Fünf Pfeile wollen wir innerlich betrachten, dazu soll uns Kama wecken.“ Das ist natürlich keine kecke Parodie des vedischen Weibespruchs Rigveda III, 62.10 (so wenig wie die „Bühne des Liebesgottes“ eine unmoralische Lektüre ist). *tat savitur varenyam bhargo devasya dhumahi / dhiyo yo nah pracodayat //*, das Licht des Gottes Savitar (des Allhelebenden), das unser höchster Wunsch ist, wollen wir innerlich betrachten, er soll uns Betrachtungen wecken“, sondern Variante des Gayatri Verses der im Tantra Ritual des Liebesgottes dessen Wesen ausdrückt. Das Prapancasara Tantra gibt im XVIII. Kapitel, das von der Verehrung des Liebesgottes handelt, den Vers in folgender Form: „*Kamadevaya vidmahe Puschpabanyaya dhumahi tan no 'nangah pracodayat*“ = „den Gott Kama wollen wir begreifen, den Herrn der Blumenpfeile wollen wir innerlich betrachten, dazu soll uns der Körperlose (das ist der Liebesgott) wecken.“

kommener Mensch, ein „mahâpuruscha“ ist) zum geistlichen Weltherrscher berufen ist, stellt ihn die Kunst auf dem Lowenthronen sitzend dar (Tafel 6) der ein Symbol der Herrschaft ist, insofern er aber, zur kosmischen Wesenheit aufgerückt Symbol des Absoluten ist wandelndes Nirvâna und Symbol der Leere, die das Wesen aller Dinge ist, erscheint er auf dem Lotusthronen sitzend, der das Abzeichen des Absoluten ist (Tafel 5, 10, 11, 15) Wie er thront auch der Jina, der aus eigener Kraft zur Wahrheit gelangte und in ihr verharrende Heilige des Jainismus auf einem Lotussitz (Tafel 1), und ebenso werdende Buddhas (Bodhisattvas) wie Heilige des Hinduismus, die bei Lebzeiten aus menschlicher Unvollkommenheit zu gotthafter Haltung aufgestiegen sind (Tafel 19) Darum ist auch der Lotus der allein angemessene Standort und Sitz jener gotthlichen Paare, die das Absolute, die reine Leere verkörpern (Tafel 29–32) und ist notwendig zentrales Rahmenwerk der figural erfüllten mandalas, wo er die Kernsphäre des reinen Seins bezeichnet In dieser Funktion ist er aus dem Schatz sinnfalliger Formen in die Gruppe anschaulicher Zeichen der linearen Symbolsprache übergeführt worden, um hier im einzelnen mit besonderer Bedeutung beladen zu werden Im yantra des Mondes z B (vgl oben S 113), bei dem Staubfaden in die Blätter einzuzeichnen sind (wie im yantra der Annapurnâ bhairavi, Tafel 34), wird die Gottheit in den Staubfaden der Lotusblume verehrt, augenscheinlich weil sie die Strahlen des Mondes symbolisieren In den Vorschriften zur Anfertigung des Schri yantra zitiert Bhâskararaya dagegen einen Vers des Bhutabhairavatantra, der es verbietet, die Kranze der Lotusblütenblätter mit Staubfaden zu versehen, weil der Eingeweihte sich damit der Gefahr aussetzt, von seiten niederer Genien (bhairava) und deren weiblichen Gesellen (yogini) Schaden zu nehmen¹⁾

Das Schriyantra

Das rein lineare yantra konnte bislang bei Liebhabern indischer Kunst nicht das Interesse finden, das ihm als erhellendes Seitenstück zum figuralen Kultbild gebührt, weil vor den Textveröffentlichungen Arthur Avalons und ihren einleitenden Analysen die Durchdringung der ideellen Seite dieser interessanten Formgebilde in den Anfängen steckte und ältere Textpublikationen wie beiläufige Bemerkungen kein tiefergehendes Interesse für diese dunkle und verwickelte Materie hatten wecken können Um einige Bezüge zwischen dem linearen yantra und seinem geistig funktionalen Zwilling, dem

¹⁾ Bhaskararayas Kommentar zum Nityaschodaschikarnava I, 42 (S 36)

figuralen Kultbild (pratimá) deutlich zu machen, gilt es darum, eines dieser Gebilde zu charakterisieren. Das Schriyantra (Tafel 36), das man das vornehmste aller linearen yantras nennen darf, eignet sich dazu besser als andere, die z. B. im Prapancasâra-Tantra nur in knappen Kapitelabschnitten behandelt werden, da seiner Erläuterung ganze Werke gewidmet sind¹⁾

Für das Auge des Uneingeweihten mag sich der Kern des schriyantra nur als eine Verschränkung von vier Dreiecken mit aufwärts gekehrter Spitze (vahn) und fünf Dreiecken mit abwärts geneigter Spitze (schakti) darstellen, dem Eingeweihten klärt sich ihr Liniengefüge auch zu einer Reihe konzen-

¹⁾ Nämlich außer dem Nityâschodaschikârnavâ Tantra-Texts, Vol. VIII, Tantra-rajâ-Tantra Part I, Chapters I-XVIII ed. by Mahâmahopadhyâya Lakshmana Shâstri, London 1918. Die zweite Hälfte steht noch aus – Es entspricht dem esoterischen Charakter der rein linearen yantras, daß der Uneingeweihte, um sie zu verstehen, noch weniger eines genauen beschreibenden wie deutenden Textes ent-raten kann, als bei den vielgliedrigen, attributreichen figuralen Gebilden. Für ihn sind die meisten Textangaben über lineare yantras unzureichend: es sind knappe Memorialverse, deren Stichworte zwar den Formenbestand (Dreispitze usw.) aufzählen, aber die Praxis, sie richtig zu verbinden, voraussetzen. Das Wissen der Tantras geht wie das Wissen der Veden durch den Mund eines Lehrers und nicht durch Bücher. Reichen schon die meisten Textangaben für den Uneingeweihten nicht hin, ein zweifelsfrei korrektes yantra zu zeichnen, so scheint es vermessen, solche komplexen Gebilde, die Ausdruck eines vielfältigen individuellen Ideen-zusammenhangs mittels symbolischer Geheimsprache sind, aus einer ungefähren Ver-trautheit mit ihrem Formenschatz und ihrer Gedankensphäre deuten zu wollen, ohne genaue Unterlagen literarischer Tradition. Die auf Tafel 33–35 beigegebenen yantras sollen nur verschiedene Formtypen des linearen yantras neben Vertretungen des figuralen zur Anschauung bringen, im bisher bekannt gewordenen Textmaterial finden sich keine Unterlagen zu ihrer Deutung. Von Annapûrnâ (Tafel 34) ist im 32. Kapitel des Prapancasâra Tantra die Rede, aber nicht von ihrem yantra, von Bagalamukhi (Tafel 35) handelt das Kâlyâṇasa Tantra im XII. und XVI. Kapitel, aber auch ohne ein yantra zu geben. In beiden Kapiteln werden Litaneien ihrer Namen gegeben, in der ersten heißt es von ihr, „sie ist ihrer Form nach ohne ein Zweites, ist uranfänglich (XII, 2), ist schakti Viṣṇus, schakti Śhivas, schakti von Allem (6), ist schakti Kṛṣṇas (8)“ usw. An die zweite Litanei wird die Ver-heißung geknüpft (die auch bei anderen Litaneien auftritt): „wer regelmäßig diese hundertundacht höchsten Namen aufsagt, wird Herr aller magischen Kräfte (siddhi), ja er wird ein Sohn der Göttin. Wer sie regelmäßig morgens, mittags und abends aufsagt, der erlangt Vollendung (siddhi). Auf keinem anderen Wege erreicht er sein Ziel, auch nicht in Myriaden Hunderten von Weltaltern.“ (XVI, 27/28)



Fig 2 Dreispitz



Fig 3 Achtpspitz



Fig 4 Innerer Zehnpspitz

trisch umeinander gelagerte Gebilde. zu innerst befindet sich ein Dreispitz (Dreieck), das von einem Achtpspitz umschlossen ist. Weiter nach außen breiten sich ein kleineres und ein größeres Zehnpspitz in den Raum und ein Vierzehnpspitz gibt den äußersten Kontur ab. Bhâskararâya leitet seine Vorschriften, wie das Schriyantra zu entwerfen sei, mit einem Zitat aus dem Yâmalatantra ein, das seine Formelemente aufzählt. „Die höchste Gottheit hat vom Schrîcakrarâja verkündet, er bestehe aus:

einem Punkt (bindu), (der in der Zeichnung fehlen darf),
einem Dreispitz (trikona),
einem Achtpspitz (vasukona),
zwei Zehnpspitzern (daschâra-yugma),
einem Vierzehnpspitz (manv-asra),
einem Achtblatt (nâga dala),
einem Sechzehnblatt (schodaschâra) (eigentlich = Sechzehnpspitz),
drei Kreisen (vrittatraya),
drei Erdhäusern (dharanî sadana-traya) (das Viereck wird „Erdhaus“ (z. B. bhûgriha) genannt, weil das Element Erde in den Tantras als gelbes Quadrat dargestellt wird¹).

Die einzelnen einander zugekehrten schakti- und vahni-Dreiecke kommen nur als Bauglieder des yantra in Betracht, nicht aber als Stücke, denen eine individuelle Symbolbedeutung eignete. Bedeutsam sind die konzentrischen Gebilde, die vom Punkt in der Mitte und vom innersten Dreieck bis zum Rahmenquadrat auseinander hervorwachsen. Sie bieten der inneren Bildentwicklung einen neunteiligen Stufenweg dar, auf dem sich, wie bei dem figural gefüllten mandala Mahâsukhas Prozesse der Formentfaltung und -Einschmelzung abspielen. Der Nityâschodaschikârnavâ lehrte über diese Übung innerer Gesichte². „Die Entfaltung (srishti) geht aus vom „Neun-

¹) Vgl. den Vers des Yâmalatantra bei Bhâskararâya zu Nityâschodaschikârnavâ I, 31 (S. 27)

²) VII, 78-82

Dreispiß-Gebilde' (navayoni¹⁾) und endet bei der ‚Erde‘ (nämlich dem äußeren Quadrat); das Zusammenraffen (samhriti) wiederum beginnt bei der ‚Erde‘ und endet beim ‚Neun-Dreispiß-Gebilde‘, so ist die Lehre . . . Dieses konzentrische Gebilde ist neunfältig: das erste Glied (von außen her) bilden die drei quadratischen Konturen (bhûtraya), das zweite ist das Sechzehnblatt, als drittes wird das Achtblatt genannt, darauf folgt der Vierzehnspiß (manukona), fünftes ist der Zehnspiß (da schakona) und auch sechstes ist ein Zehnspiß, das siebente ist der Achtspiß (vasukona) und das achte ist der Dreispiß der Mitte (madhyatryasra). Neuntes ist der Mittelpunkt des Dreispißes (tryasramadhyā).“

Das Verfahren, das Schriyantra zu zeichnen, bewegt sich auf diesem neunteiligen Wege in umgekehrter Richtung, nicht von außen nach innen im Gange der Einschmelzung (samhriti oder laya-krama), sondern von innen nach außen im Entfaltungsgange (srischitikrama). Es beginnt beim Neunspißgebilde, bei dessen Herstellung der mittelste Dreispiß von selbst herauspringt²⁾. Bhâskararâya sagt über dieses Verfahren³⁾: „Zunächst zeichne man ein schakti-Dreieck und schneide es in seiner halben Höhe durch eine Horizontale und ziehe an ihren beiden Enden ansetzend, zwei Linien, die sich jenseits der Spitze des ersten schakti-Dreiecks zu einer zweiten Spitze vereinen, und bilde so ein zweites schakti-Dreieck. (Fig. 7) Darauf zeichne man ein vahni-Dreieck: man setze jenseits der Basis des ersten schakti-Dreiecks an und zeichne eine Spitze (oder Winkel: kona) und lege seine beiden Schenkel so, daß sie mit den Seiten der beiden vorhandenen Dreiecke Schnittpunkte von



Fig. 5.
Äußerer Zehnspiß'

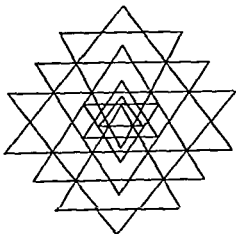


Fig. 6. Vierzehnspiß

¹⁾ „Neun-Dreispiß-Gebilde“ wird der Achtspiß genannt, weil neun Dreispiße an ihm zu finden sind, nämlich acht äußere, die seine Form als Achtspiß bestimmen und der Dreispiß, der sich in ihrer Mitte befindet.

²⁾ Darum geht auch die erste Charakteristik von srischiti und samhriti nur zwischen „Erde“ und „Neun-Dreispiß-Gebilde“ hin und her.

³⁾ Zu I, 31 (S. 28).



Fig 7

zwei Geraden (sandhu) und Schnittpunkte von drei Geraden (marman) ergeben müssen, und lege die Basis so, daß sie sich mit der Spitze des zuerst gezeichneten schakti Dreiecks berührt. Dann ergeben sich acht Dreiecke, die nach den acht Himmelsrichtungen weisen und ein neuntes, das in der Mitte liegt also im ganzen neun. Es ergeben sich sechs Schnittpunkte von zwei Geraden und zwei Schnittpunkte von drei Geraden und zwei „Handtrommeln“ (damaru Einschnürungen, wie sie für die stundenglasförmigen Handtrommeln charakteristisch sind¹⁾ – Im Mittelpunkt des mittelsten Dreiecks ist der Punkt (oder Tropfen = bindu) zu zeichnen – „So entstehen drei konzentrische Gebilde (akra)“ – nämlich Punkt, Dreispitz und Achtpspitz (Fig 8)

Die weitere Entfaltung des Kerns geht derart vor sich, daß zunächst die Grundlinie des ersten (oberen) schakti Dreiecks nach beiden Seiten verlängert wird und von ihren neuen Endpunkten zwei Gerade gezogen werden, die sich jenseits der Spitze des zweiten schakti Dreiecks schneiden. Dieses (neue) schakti Dreieck begreift alles in sich außer dem vom Zeichnenden abgekehrten Dreispitz des Neun Dreispitz Gebildes (nämlich der Spitze des vahn Dreispitzes). Die Schenkel dieses neuen größeren schakti Dreiecks werden so geführt, daß sie durch die Eckpunkte der Grundlinie des vahn Dreispitzes

hindurchgehen – Ebenso wird die Basis des vahn Dreiecks entfaltet und von ihren neuen Endpunkten werden Linien gezogen, die sich jenseits der Spitze des vorhandenen vahn Dreiecks vereinigen. Die beiden Seitenlinien des neuentstehenden vahn Dreiecks werden so gelegt, daß sie durch die Endpunkte der unverlangerten Grundlinie des ersten schakti Dreiecks laufen. Dieser Entfaltung nach den Seiten und der Spitze folgt eine entsprechende Flächenausdehnung über die Grundlinie hinaus, die am ersten schakti und am vahn Dreieck vorgenommen wird. Das zweite schakti Dreieck bleibt wieder unberührt. Die Schenkelseiten beider Dreispitze werden über die Grundlinien hinaus verlängert und es werden zwei neue Grundlinien parallel zu den



Fig 8

¹⁾ Vgl Kurt Sachs: Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens. Berlin 1915. Abb 54

alten gelegt So entsteht der erste Zehns-
spitz, der an den Endpunkten der ursprungs-
lichen Grundlinien des ersten schakti- und
des vahn-Dreiecks Schnittpunkte von drei
Geraden (marman) aufweist, und „aus drei
schakti- und zwei vahn Dreispitzen be-
steht“ (Fig 8)

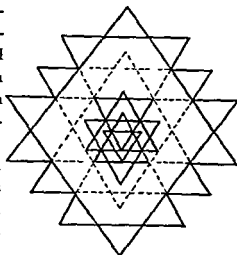


Fig. 9

Mittels desselben Verfahrens wird aus dem
kleineren Zehnspez der größere und daraus
der Vierzehnspez entwickelt Zum größeren
Zehnspez gelangt man, indem man das
oberste schakti Dreieck und das unterste
vahn-Dreieck durch Verbreiterung der
Grundlinie in Breite und Höhe und durch Verlängerung der beiden anderen
Seiten über die Grundlinie hinaus in die Tiefe ausdehnt, und die neuen
Seitenlinien, die von den verbreiterten Grundlinien ausgehen durch die bis-
herigen Endpunkte der Grundlinien des obersten schakti- und des unter-
sten vahn-Dreiecks laufen läßt Vom Zehnspez zum Vierzehnspez kommt
man, indem man die beiden obersten schakti- und die beiden untersten vahn-
Dreiecke in derselben Weise in die Höhe und Breite wie in die Tiefe entwickelt.

Um diesen entfalteten Kern werden die äußeren Sphären konzentrisch ge-
breitet bis zum dreifachen Quadrat (bhupura/bhūbimba), „das mit vier
Toren geschmückt ist¹⁾“ So entstehen die neun Sphären, die von außen
nach innen die verheißungsvollen Namen tragen „Alle drei Welten verzau-
bernd“ (trailokyamohana) = das Viereck, „Alle Wünsche erfüllend“ (sarvā-
śāparipūraka) = das Sechzehnblatt, „Alles erschütternd“ (sarvascho-
bhakara) = das Achtblatt, „Alle Art Glück verleihend“ (sarvasaubhāgya-
dāyaka) = der Vierzehnspez, „Allen Gewinn verschaffend“ (sarvārthasā-
dhaka) = der größere Zehnspez, „Allen Schutz verleihend“ (sarvarakṣā-
kara) = der kleinere Zehnspez, „Alle Krankheit wegnehmend“ (sarva-
rogahara) = der Achtspez, „Aus allen Wunderkräften der Vollendung be-
stehend“ (sarvasiddhimaya) = der Dreispitz, „ganz aus Seligkeit bestehend“
(sartanandamaya) = der Punkt in der Mitte²⁾ Hier stellt sich die all-eine,
universale göttliche Kraft, die der Eingeweihte kontemplativ als sein eigenes

¹⁾ Vgl die ausführlichen Vorschriften zur Herstellung des shrīmantra in Dhas-
kararayas Kommentar zum Nityāśchodaśchikārnava I, 31-42 (S 27-40)

²⁾ Nityāśchodaśchikārnava VII, 82-85, und in umgekehrter Folge I, 44-47.

Wesen erschaut und mittels kultischer Übung in sich erweckt in neunfachem Aspekten dar je nach den Wunschzielen, mit denen der Glaubige sich ihr naht. Die äußeren Sphären stellen verschiedene Formen der Macht über die Erscheinungswelt, die Erscheinung der *schakti* ist, auf Grund der Einheit des Ich mit der *schakti* dar, aber nach der Mitte zu kehrt die vielfältig entfaltete göttliche Kraft in ihre reine Form zurück über die Summe der Vollkommenheiten und Wunderkräfte (*siddhi*) die den Eingeweihten (*sādhaka*) den vollendeten Yogin dem Kreislauf der Erscheinungswelt entrückt, geht der Weg in die Einheit undifferenzierten göttlichen Seins, das die Lehre des Vedānta, aus den Upanischads schöpfend, als „Seligkeit“ erkennt, weil es „eines ohne ein zweites“ und „geistig“ ist immaterielle Totalität reinen Seins

Diese neun Sphären (*cakra*) sind spielende Entfaltung des reinen Seins, das im Punkt der Mitte (*bindu*) als formlos, undifferenziert sich darstellt. In dem es sich in die Zweierheit von Ich und Welt spaltet, wird es sich seines Wesens als Kraft (*schakti*) je nach dem Grade der Wunsch- und Wahnbefangenheit oder der Erleuchtungsnahe in unterschiedlichen Formen bewußt, deren Sinnbilder die verschieden geformten äußeren Sphären sind vom inneren Dreieck bis zum umrahmenden Viereck. Zwischen diesen Formen waltet ein unablässiger Fluß, sie sind nicht schlechthin und für sich, sondern sind nur Aspekte des Einen, die sich in Wahnbefangenheit (*avidyā*) zu immer kompakterer Stofflichkeit der Vorstellung, was *schakti* sei, und zu immer kompakteren Wunschzielen auseinander entfalten können, die aber auch ebenso in schrittweiser Annäherung an die Wahrheit von außen nach innen ineinander schmelzen und sich aufheben können. Welt und Ich sind Spiegelbilder voneinander, aber die Erkenntnis, was sich in beiden eigentlich spiegelt, hebt beide Spiegelbilder auf ihre ausgebreitete Fülle stürzt in undifferenzierte Ausdehnungslosigkeit zusammen, – deren Symbol der Punkt in der Mitte ist, der nicht eingetragen wird, – wie in der von außen nach innen schreitenden Kontemplation des Eingeweihten die vielblättrigen und vielspitzigen Gebilde sich in der leeren, formlosen Mitte auflösen. Zwischen den neun Sphären des yantra walten die Beziehungen kosmischer Zustandlichkeiten, die nichts anderes sind als Haltungen des Bewußtseins. Entfaltung, Bestand und Auflösung. Die drei äußeren Sphären sind wesenhaft Entfaltung, die mittleren Bestand, die inneren Auflösung, und in der Dreierheit dieser drei Gruppen wiederholt sich das Spiel der drei Zustandlichkeiten: das äußere Viereck ist Entfaltung der Entfaltung, das Sechzehnblatt Bestand der Entfaltung und

das Achtblatt ihre Auflösung, so wie bei der innersten Gruppe der Achtspeitz Entfaltung der Auflösung, das Dreieck Bestand der Auflösung und der unsichtbare Punkt Auflösung der Auflösung ist¹⁾ Die Entfaltung der universalen göttlichen Kraft ist ihrer Form nach so fließend, wie die Bewußtseinsform des Eingeweihten (sâdhaka), der im Yoga von der Erscheinung auf das undifferenzierte Sein zurückgeht, in dem Seher und Gesicht zusammenstürzen, denn dieses Bewußtsein, das über seine eigene Grenze als Differenziertes, also Bewußtes, hinausstrebt, ist ja nichts anderes als göttliche schakti. Die innere Dynamik der neun Sphären schlägt den Takt zu den Schritten, in denen das Göttliche (die schakti) aus menschlichem Bewußtsein zu seinem reinen Wesen heimkehrt.

Dieses reine Ordnungsschema wird zum Kultbild, indem es Stück um Stück mit einer Fülle figuraler Elemente belebt wird, die aus der Ebene innerer Schau mittels prânapratischthâ in sein Liniengefuge eingesetzt werden²⁾ Zum Zweck der Verehrung, die in der Zweiheit von Gott und Mensch lebt, muß die höchste schakti attributhaft vorgestellt werden. Ihr inneres Schaubild³⁾ könnte einer malerischen oder plastischen Darstellung zum Vorwurf dienen.

„Die Göttin ist schön wie ein Lotus und rotlich wie die Strahlen der jungen Morgensonne, von der Farbe einer (roten) Japâblume, granatapfelblütengleich, wie ein Rubin schimmernd, wie Saffranwasser gefärbt,

umrahmt mit einem Netz von Rubinglöckchen des schimmernden Diadems, belebt von sich ringelnden Locken, die einem Volke blauschwarzer Bienen gleichen,

das Rund ihres lotusgleichen Gesichts hat die Farbe der Sonne im Aufgang, die zarte Fläche ihrer Stirn ist etwas gebogen, dem Halbmond gleich, die lanenschlanke Braue ist geschwungen wie Schivas Bogen,

ihre Augen schaukeln in zitterndem Spiel von Seligkeit und Freude, ihre goldenen Ohrgehänge funkeln von der Fülle sprühender Strahlen, die Rundung ihrer schönen Wangenflächen ist vollkommener als das Nektar-Rund des Mondes, ihre Nase ist gerade wie die Meßschnur, die Vischvakarman

¹⁾ Vgl. Nityaschodaschikârnavâ I, 47, u. Bhâskararâyas Kommentar dazu, S. 40.

²⁾ Pranapratischthâ wird auch „âvâhana“ = „Herbeiführen“ genannt. Nach Bhâskararâya wird das Bild der inneren Gottheit durch einen Vorstellungsakt in eine Hand voll Blumen versetzt, die (in diesem Falle) auf die Mitte des yantras (den Platz des bindu) gelegt wird (S. 81).

³⁾ „dhyâna“ Nityaschodaschikârnavâ I, 138 ff.

(der Bildner unter den Göttern) verwandte, als er uranfänglich (vorbildliche) Gestalten schuf,

sie hat nektarsüße Lippen, die rot wie Bimbafrucht und rötliche Korallen sind,

sie besiegt mit der Süße ihres Lächelns jenes Weltmeer, dessen Geschmack Süße ist, bestrahlt von der Reihe ihrer Zähne, die wie Diamantan und Granatapfelkerne schimmern,

ihre Zunge erleuchtet die Welt wie ein Juwelkern, ihre Stimme ist sanft, ihr Kinn ist mit unvergleichlichen Reizen geschmückt, ihr Hals ist muschelförmig, ihre Arme sind hell wie Lotuswurzelfasern,

die Lotusblüten ihrer zarten Hände sehen aus wie Blätter roter Lotusblumen, der Glanz der Nägel ihrer lotusgleichen Hände wandelt die Himmelsfläche ihr zum Baldachin,

ihre ragenden Brüste ziert eine lianengleiche Perlenkette, drei Falten zieren ihre Leibesmitte, ein Nabel schmückt sie, der wie ein Wasserwirbel im Strome der Anmut ist¹⁾, ihre Hüften umgibt ein Gurtel, der aus Perlen ohne Preis gefertigt ist,

wie der Treiberstachel eines Elefanten läuft eine feine Härchenreihe zwischen den elefantengleich mächtig gerundeten Hüften, ihre Schenkel sind zart wie liebliche Pisangstämme, und ein Paar Knie schmückt sie, das Diademen aus Rubinen gleicht,

ihre beiden Beine sind so anmutig wie Pisangschäfte, ihr Knöchelpaar tritt nicht hervor, mit ihren Zehen übertrifft sie die Schildkröte (an Zierlichkeit), die mondgleich schimmernden Nagel ihrer schlanken langen Zehen umstrahlen sie rings,

ihr Lächeln breitet sich wie eine Welle von Schmelz, hundert mildstrahlenden Monden gleich,

ihre Röte ist roter als Mennig, Japáblumen und Granatapfelblüten, sie trägt rote Gewänder und hält Wurfscnhle und Haken in erhobenen Händen; sie steht auf einer roten Blume und ist mit rotem Schmuck geziert,

sie hat vier Arme und drei Augen und trägt fünf Pfeile und einen Bogen²⁾,

¹⁾ „Anmut“ = *lāvanya*, was ursprünglich „Salzigkeit“ bedeutet, von *lavana* = „Salz“ und – „Salzflut“.

²⁾ Bhāskararāya zitiert dazu einen Vers (S. 80), der die Verteilung der Waffen angibt: die Pfeile in der rechten gesenkten, in der rechten erhobenen Hand der Haken; in der linken erhobenen die Schlinge, in der gesenkten der Bogen.

im Munde hält sie ein Betelblatt, in das ein Stück Kampfer gewickelt ist¹⁾,
Gott Indra, mit einem Korb in der Hand, reicht ihr ein Betelblatt²⁾,

ihr Leib ist rot von Safran und stromt von Moschusduft, alles Gewand an
ihr ist voll Sinnenreiz, sie ist mit allem Schmuck geziert,

mit dem Juwelenschmucke ihrer Häupter berühren Brahmâ und Vischnu
ihre lotusgleichen Füße,

sie versetzt die Welt in Entzucken, sie taucht die Welt in Freude, sie ver-
führt die Welt zu sich, ihr Wesen ist Entstehungsgrund der Welt, sie besteht
aus allen heiligen Silben und Sprüchen (mantra), sie strahlt von allem Glück,
sie besteht aus allen Gottinnen des Glücks (Lakschmî),

die Ewige (nityâ) ist beseligt von höchster Seligkeit³⁾“.

Anschauungen und Vergleiche, die das weibliche Schönheitsideal Indiens
bezeichnen und in jahrhundertelanger Übung höfischer Kunstpoesie sprach-
lich ausgeprägt und längst völlig traditionell geworden sind, werden hier –
wie häufig in den Tantras – zu einer Schilderung des Schaubildes der höchsten
Gottin verwendet, die am Maßstabe indischer Stilkunst gemessen, keinerlei
literarische Ambition hat, sondern von der Würde des Gegenstandes getragene
Sachlichkeit ist. Daß dieser Strom verherrlichender Worte den Uneinge-
weihten streckenweis wie ein Preislied anmuten mag, entspricht der Funktion
dieser dhyâna-Vorschriften, die, auswendig gewußt, laut oder innerlich
rezitiert werden, um das entsprechende innere Schaubild aufzurufen – zum
Erfolg dieses Unterfangens ist eine innere Ergriffenheit notwendig, die durch
das Mitschwingen hymnischer Obertöne bei der baren Aufzählung des reichen
Formbestandes ausgelöst werden kann

Diese erste, höchste schakti, in der das Reine Göttliche sich formhaft dar-
stellt, trägt den Namen Tripurasundarî⁴⁾ Wie das reine Sonnenlicht die

¹⁾ Der beehrte Kauartikel, der unter Liebenden und als Zeichen der Freund-
schaft von Mund zu Mund wandert

²⁾ Der König der Götter im Pantheon vedischer Theologie, Indra, erscheint hier,
wie schon in der Vorstellungswelt des älteren Buddhismus in dienend huldigender
Haltung Ebenso Brahma und Vischnu, zwei Glieder der Trias Brahma Vischnu-
Schiva, die ihn in der Götterwelt des Hinduismus in den Hintergrund drangte
Schiva kann das Schicksal der beiden nicht teilen, denn er ist ja in den Tantras
zur höchsten mannlichen Erscheinungsform des reinen Göttlichen geworden, wenn
es sich attributhaft darstellt die Göttin, der Brahmâ und Vischnu sich neigen,
ist nichts anderes als seine Schakti

³⁾ „paramanandanandita“

⁴⁾ „Die Schönste“ (Frau) der ‚drei Welten‘, das ist des Universums Prapan-

Farbenskala, die es in sich birgt, in Regenbogen über Regenbogen bricht, entfaltet diese allumfassende Zentralgestalt in den Sphären, die sie rings umgeben, die in ihr beschlossenen Nuancen ihres Wesens in Ringen individueller schaktis die universale Kraft tritt auseinander zu partikularen Kräften Das mittelste Dreieck füllen die drei Aspekte Kameschvari, „Herrin der Liebe“, (in der abwärts geneigten Spitze), Vajreschvari, „Herrin des Demants“ (rechte Ecke) und Bhagamâlâ „die mit dem Kranz der Herrlichkeiten Geschmückte“ (linke Ecke) Im Achtspeitz tritt sie zu acht Gestalten auseinander²⁾ Vaschinî „die zu Willen macht“, Kameschî „die Herrin der Liebe“, Modinî „die Lust erregt“, Vimalâ „die Fleckenlose“, Arunâ „die Rotherle“, Jayinî „die Sieghafte“, Sarveschî „die Herrin des Alls“, Kaulinî „die schaktis des Kula“³⁾ Zwischen diesem Kranze von acht Gestalten und der Trias in

casaratantra, Kap IX, handelt speziell von ihrer Verehrung und deutet eingangs (Vers 2) ihren Namen damit, daß sie der göttlichen Dreigestalt (trimurti) Brahma Vischnu, Schiva als ihr Ursprung an Alter überlegen sei sie war früher (pura) als diese drei (tri), ferner damit, daß sie bei der Einschmelzung der entfalteten Dreiwelt (triloki) diese erfüllt (purana) Die Drei ist ihrem Namen angemessen da sie als Entfaltung des Absoluten auf verschiedenen Ebenen des Scheins sich in drei verschiedenen Aggregatzuständen darstellt, z B auf der Ebene des Bewußtseins als Wachsein, Traumschlaf, Tiefschlaf, deren Dreiheit dem brahmanhaften vierten (turiya) Zustand gegenübersteht (vgl auch Avalons Anmerkung 3 in der Introduction zu Chapter IX des Prapanicasaratantra)

1) „bhaga“ (, Herrlichkeit“) ist ein schillerndes Wort, das Glück, Gedeihen, Ruhm, Schönheit, Liebeslust, Sittlichkeit, Anspannung, Weltüberlegenheit, Glück der Erlösung, Wunderkraft und Allmacht bezeichnen kann Es ist stammverwandt mit slavisch bog = „Gott“

2) Sie verteilen sich so auf die acht Ecken, daß Vaschinî die unterste inne hat, Kameschî rechts von ihr steht und die anderen in der begonnenen Richtung folgen

3) „kula“ = „Familie“ ist die symbolische Bezeichnung für Tantrabrauch und lehren, in denen die Vereinigung von Mensch und Gott (das Zwei in Eins) unter der Form der Liebesvereinigung angesehen und symbolisch oder praktisch geübt wird Die Familie ist nach älteren und ältesten Anschauungen das vollkommene Sinnbild der Einheit des Mannigfaltigen Sinnbild echter Totalität So heißt es in Manus Gesetzbuch (IX, 45) „Das ist der Umfang des Mannes die Frau er selbst und die Nachkommenschaft Und so sagen dasselbe die Weisen „was der Mann ist, als das gilt die Frau“ – Mann und Weib sind eines Und wenn sie wirklich Mann und Weib sind, so ist auch Nachkommenschaft da und der Mann der patriarchalen Familienordnung ist „ganz“ – Der Kommentator Kulluka zitiert zu diesem

den Ecken des Mitteldreiecks soll der Eingeweihte in den Flächen der vier Dreiecke, die nach den vier Haupthimmelsrichtungen weisen, die Waffen der Gottheit erschauen: die Pfeile des Liebesgottes (untere Spitze), den Bogen (linke Mittelspitze), die Wurfschlinge (obere Spitze), den Haken (rechte Mittelspitze¹).

Die Ecken des inneren Zehnspitzes füllen zehn „Große Göttinnen, die alle Erfüllungen schenken“ als Teilaspekte der Zentralgestalt². „Die Allwissende“ (sarvajña), die „Allkraft“ (sarvasakti), die „Herrschaft über alles verleiht“ (sarvaischvaryaprada), „die aus Erkenntnis aller Dinge besteht“ (sarvajñānamayi), „die alle Krankheiten vernichtet“ (sarvavyadhivinasini), „deren Wesen ist, alles zu halten“ (sarvadhārasvarupa), „die alles Übel hinwegnimmt“ (sarvapāpaharā), „die aus aller Seligkeit besteht“ (sarvanandamayi), „deren Wesen ist, alles zu schützen“ (sarvarakṣhāsvarupini) und „die aller Wünsche Frucht gewährt“ (sarveṣitaphalaprada)³.

Verse eine Stelle der alten vedischen Überlieferung: „der Mann (allein) ist nur die Hälfte seines Selbst. Solange er keine Frau bekommt, pflanzt er sich nicht fort und solange ist er darum nicht ganz. Aber wenn er eine Frau bekommt, dann pflanzt er sich fort und dann wird er ganz. Und so sagen es die vedakundigen Weisen: „was der Mann ist, als das gilt die Frau.“

¹ Der Eingeweihte überträgt diese Waffen aus der inneren Schau auf die gehörigen Orte des yantra, indem er dazu vier Worte spricht, die dem Formelschatz der Liebeszauber entnommen sind: „öffne“ (jambha), „betöre“ (moha), „mach zu Willen“ (vascha), „mach starr“ (stambha) (Vgl. Nityaschodaschikarnava I, 196) – Die schakti, deren Entfaltung Welt und Ich sind, offenbart sich am elementarsten im erotischen Aspekt. Der Liebesgott Kama zählt unter seine neun schaktis: „Mohani die Betörende und „Stambhani“ die Starmachende (Vgl. Prapancasara XVIII, 6) – Bhaskararaya zitiert in seinem Kommentar zu Nityaschodaschikarnava I, 196 ein Kalpasutra, das die Einsetzung und die Verehrung der vier Waffen nicht mit diesen vier Imperativen vorschreibt, sondern mittels des gelaufigen Verfahrens, daß die Keimsilben (bija), die ihre Wesenheit im Reiche des Schalls darstellen, zusammen mit den Gebetssprüchen (mantra) die den göttlichen Wesenheiten der Waffen zukommen, ausgesprochen werden sollen. Die bija Silben der (fünf) Pfeile sind: yam, ram, lam, vam, sam, ihnen folgt „den allöffnenden Pfeilen, – dham dem allbetörenden Bogen – hrim dem alles zu Willen machenden Wurfschlinge, – krim dem alles starmachenden Haken sei Verehrung!“ (Die bija Silben der Pfeile nach Subhaganandanathas Kommentar „Manorama“ zum Tantraraja Tantra IV, 26).

² Nityaschodaschikarnava I, 187–91, Tantrarâjatantra IV, 84–86.

³ Sie verteilen sich hier, wie in den folgenden Fällen ebenso wie im Achtspitzen

Zehn andere Göttinnen spiegeln als „Gefolge“ (âvarana) im Spitzenkranze des äußeren Zehnsptz das Wesen der Zentralgestalt in anderen Reflexen „Die alle Vollendung Verleihende“ (sarvasiddhipradâ), „die alle Glücksfülle Verleihende“ (sarvasampatpradâ), „die allerwärts Freude bereitet“ (sarvapriyankari), „die allerwärts Glückverheißendes bewirkt“ (sarvamangala kârini), „die alle Wünsche gewahrt“ (sarvalâmapradâ), „die alles Glück verleiht“ (sarvasaubhâgyadâyni), „die allerwärts den Tod zur Ruhe zwingt“ (sarvamṛityupraschamanî), „die alle Hemmnisse fernhält“ (sarvaviṅghanivârini), „die an allen Gliedern Schöne“ (sarvângasundari), und „die von allen Leiden erlöst“ (sarvaduḥkḥavimocini)¹⁾

Die schaktis, in denen das Göttliche sich innerhalb des nächsten Ringes, auf den Spitzen des Vierzehnsptzes offenbart, sind zum größeren Teile Kräfte der erotischen Sphäre. Im Angesicht der Zentralgestalt, in der untersten Spitze steht ihre Erscheinungsform als „Alles in Aufregung versetzende schakti“ (sarvasamkschobhini schakti), dann folgen im üblichen Kreise, die alles zum Hinschmelzen bringt“ (sarvavidrâvini), „die alles an sich zieht“ (sarvâkarschini), „die alles in Jubel versetzt“ (sarvahlâdanikâ), „die alles betört“ (sarvasammohini), „die alles starr macht“ (sarvastambhanakarini), „die alles öffnet“ (sarvajambhini), „die alles zu Willen macht“ (sarvasaschankari), „die alles entzuckt“ (sarvaranjanî), „die alles in Rausch versetzt“ (sarvonmâdini). Die übrigen vier schaktis stellen mannigfache Seiten der göttlichen Kraft dar: „die alle Zwecke fördert“ (sarvarthasadhanî), „die allen Überfluß anfüllt“ (sarvasampattipurini), „die aus allen heiligen Sprüchen besteht“ (sarvamantramayi), und „die alle Polarität (zwischen dem Ich und dem Anderen und alle Polaritäten, die aus dieser ersten in der Besinnung des Ich entspringen) aufhebt“ (sarvadvandvakschayankari)²⁾

die erste steht „im Westen“, d. h. in der untersten, dem Andächtigen zugekehrten Spitze, da die Richtung in der er bei der Andacht blickt (unabhängig von der Himmelsrichtung) als „Osten“ gilt. Die übrigen verteilen sich nach rechts herum aufsteigend, und nach links herum zum Ausgangspunkt zurückkehrend (apradakschinyena (Bhaskararaya) zu I, 179–83 (S. 91).

¹⁾ Nityaschodaschikarnava I, 184–87, Tantrarajatantra IV, 81–83. In der Aufzählung des Tantrarajatantra haben Nr. 6 saubhâgyadayini und Nr. 10 (hier „duhahat paratasch ca vimocani“ genannt) die Plätze vertauscht.

²⁾ Vgl. Nityaschodaschikarnava I, 197–83, Tantrarajatantra IV, 77–79. Von den zehn ersten schaktis sind sechs auch unter den neun schaktis des Liebesgottes (Manmatha) zu finden. Vgl. Prapancasaratantra XVIII, 6, nämlich außer Mohani

Auch die Gottheiten des achtblättrigen Lotusringes leiten ihre Namen vom Liebesgott ab „Blume des Liebesgottes“ (oberes Blatt), „Gürtel des

und Stambhani Kschobhani, Akarschini, Dravini und Ahladini – Liebeszauber und -Versuchung spielt bei den verschiedenen Aspekten der höchsten Gottheit (Kali Durga) eine große Rolle Prapancasara-Tantra IX handelt von ihrer Verehrung als Tripura (= Tripurasundari) wer ihr yantra (eine vereinfachte Form des schry yantra Achtspeitz in Lotusblattkranz und Viereck) richtig verehrt, dem sind unablässig schöne Frauen zu Dienst, die hilflos sind von Liebesweh In unverkrampfter Haltung dasitzend, Schweigen während murmele der Eingeweihte einhunderttausendmal die Keimsilbe, die aus dem Herrn der Liebeslust gemacht ist, dann wird er in der Welt von Göttern und Menschen bedient und verehrt Die jungen Frauen der Götter und Widergötter, der Vollendeten und der Schatzgeister, der Geister voll magischen Wissens und der Gandharven, der Schlangen und der himmlischen Sängerschöre bieten sich seinem Blicke dar Im Ansturm des Liebesrausches verstreuen sie ihren Schmuck und lassen Gewand und Haarnetz abgleiten Ihre Glieder zittern vor innerer Glut, ausgetrocknet von den unertraglichen Qualen des Liebesgottes Ihre Schenkel, die Spitzen ihrer Brüste und ihre Achselhöhlen starren von Perlen dicken Tropfen strömenden Schweißes Ihre hanengleichen Glieder tragen ein Gewand von sich straubenden Harchen, ihre Leiber sind geneigt unter den festen, nach oben stehenden, hochgipfligen, strotzenden, topfrunden Brüsten Erschöpft von starkem Zittern unter der Last des Sehnsens schreiten sie mit zitternden Lotusfüßen strauchelnd einher Zerspalten vom Pfeil des Liebesgottes, der sie traf, sind sie mit dem ganzen Leibe eingetaucht ins Meer der Leidenschaft, ihre Lippen krauseln sich wellengleich unter dem Winde ihres Atems, und ihre Augen flackern unstill unter der Last anschwellender Tranenflut Beide Arme am Kopfe, bringen sie mit zusammengelegten Händen sich selbst zum Geschenk dar, und ihre Augen sind sanft wie die Augen junger Gazellen Bereit zu tun was begehrt wird, neigen sie sich vor dem Eingeweihten“ (IX, 21 27, am Eingang gekürzt) – Der Eingeweihte muß dieser Versuchung auf die sinnliche Ebene abzugleiten, widerstehen, will er Gewalt über die Welten bekommen

Eng verwandt ist ein Abschnitt des XIII Kapitels desselben Tantras, der sich mit der Verehrung der Göttin Tripura (einer anderen Form der höchsten Göttin) beschäftigt Frauen, Männer und Könige verneigen sich immerdar vor einem solchen (Eingeweihten), die Frauen der Geister voll magischen Wissens, die Frauen der Schatzgeister samt den Frauen der Götter und Widergötter, der Vollendeten und der himmlischen Sängerschöre und auserlesene Himmelsfrauen (die Apsaras, Frauen der Gandharven) sind überwältigt von ihrem Herzen, das an dem Eingeweihten hängt. Ihre Leiber sind versehrt vom Pfeile des Liebesgottes, sie zittern an ihren hanengleichen Gliedern, auf denen sich die Harchen strauben Die Schönheit

Liebesgottes“ (rechtes Blatt), „Rausch des Liebesgottes“ (unten), „Von Liebesrausch trunken“ (links), „Strich des Liebesgottes“¹⁾ (rechts oben), „Wucht des Liebesgottes“ (rechts unten), „Stachel des Liebesgottes“ (links unten), „Blumenkette des Liebesgottes“ (links oben?)

In den Gottheiten des sechzehnblättrigen Lotusringes stellt sich die Göttliche Kraft in sechzehnfacher Brechung als Sinnes- und Seelenkraft des Menschen dar, nämlich als schakti, „die Wünsche anzieht“, „die den Willen anzieht“, „die das Ichgefühl anzieht“, „die den Schall anzieht“, „die die Tastempfindung anzieht“, „die die Farbempfindung anzieht“, „die die Geschmacksempfindung anzieht“, „die die Geruchsempfindung anzieht“, „die den Gedanken anzieht“, „die innere Festigkeit anzieht“, „die Gedächtnis anzieht“, „die Benanntes anzieht“, „die Keime anzieht“, „die das Selbst anzieht“ (diese

ihrer runden Brüste funkelt von Perlen großen Schweißtropfen Sie zeigen ihre Hüften und Schenkel und ihre Achselhöhlen, ihre Füße sträucheln beim Auftreten Die Lotusblumen ihrer Augen sind knospengleich geschlossen, ihr Zahnfleisch breitet sich wie eine aufblühende Blume, und die Zahnreihen daran beben Gewand und Haar sind aufgelöst, vor Liebestrunkenheit unmächtig sprechen sie leise und stammelnd Sie heben die aneinandergelegten Hände bittend an ihre ach so lieblichen Haupter und flehen um Zuneigung „Sieh uns an! Schenk uns ein Wort! Unser höchstes Glück ist, in deinen Armen zu liegen! Komm in den Hainen der Götter wollen wir uns lieben, nach Herzenslust und ohne Leid und Furcht“ Wenn der Eingeweihte, von den Frauen mit solchen und anderen Reden verlockt sich nicht verliert, dann verleiht ihm die Göttin alles, was er begehrt (XIII, 38-44)

¹⁾ Der „Strich des Liebesgottes“ (anangarekha) ist eine Linie feiner Harchen, die Bestandteil des weiblichen Schönheitsideals ist Sie läuft vom Nabel abwärts über den Unterleib und wird von den Dichtern als die Leiter angesehen, auf der Manmatha, der Liebesgott, „der die Herzen quirlt“ zwischen dem Herzen und dem Schoß, der das „Haus des Liebesgottes“ ist (vgl. z. B. Anangaranga I, 13) auf und absteigt.

²⁾ Die Namen Anangakusuma, Anangamekhala, Anangamadana, Madanātura, Anangarekha, Anangavegini, Anangankuscha, Anangamālini – Als Muster der Mantras, mit denen sie aus der inneren Anschauung ins yantra einzusetzen sind zitiert Bhaskararaya (S. 90), hrīm śhrīm ich verehere die Sandale der Anangakusuma – Tantrarajatāntra gibt dieselbe Reihe aber in anderer Verteilung Anangakusuma hat das unterste Blatt inne, die übrigen folgen wie bei den vorangehenden Sphären im Kreise rechts aufsteigend und links zum Ausgangspunkt zurückkehrend (IV, 94/95)

wird „die höchste“ genannt), „die das Unsterbliche anzieht“ und „die den Leib anzieht“¹⁾

Das umrahmende Viereck enthält drei Sphären in sich. In der innersten stehen die acht göttlichen Welthüter, sie dienen als Tempelhüter des quadratischen Heiligtums und stehen jeder in der Himmelsrichtung, die nach ihm benannt ist: Indra im Osten, also am oberen Tor, Yama im Süden am rechten Tor, Varuna am unteren und Soma am linken Tor, Agni und Rakschas²⁾ oben und unten an den rechten, Vāyu und Schiva unten und oben an den linken Ecken³⁾ – Die mittlere Sphäre des Vierecks nehmen die acht „Mutter“ ein, acht Gemahlinnen der Hauptgötter des Hinduismus oder ihre schaktis. Denn die schakti eines Gottes, der individuelle Teil der universalen göttlichen Kraft, der einen Einzelgott zur individuellen Offenbarung des Göttlichen macht, wird ja im Tantrismus als seine Gattin vorgestellt, mit der er unauflöslich vereint ist, wie andererseits „schakti“ schlechthin die Gattin bezeichnet⁴⁾. In dieser Sphäre entfaltet sich die universale schakti zu den großen

¹⁾ Vgl. Nityāśchodaschikārnava I, 172–76 und Tantrarajatantra IV, 72/73. Leider versagen sich Bhaskararaya und Subhagānandanātha in ihren Kommentaren jede Erläuterung dieser Wesen, die bei einigen willkommen wäre. Die Namen sind Kāmākarschīni, Buddhyākarschīni, Abamkārākarschīni, Schabdākarschīni, Sparschākarschīni, Rūpākarschīni, Rasākarschīni, Gandhākarschīni, Tschittākarschīni, Dharmākarschīni, Smṛtyākarschīni, Nāmākarschīni, Bidschākarschīni, Ātmākarschīni, Amṛtākarschīni, Scharīrākarschīni. „a-karsch“ = „anziehen“, das in allen diesen Namen enthalten ist, hat dieselbe Bedeutungsnuance wie unser „anziehen“ bei einer Figur im Schachspiel – Die Mantras, mit denen sie in das yantra eingesetzt werden, laufen nach dem Typus „hrim schrim am, ich verehre die Sandale der Kāmākarschīni Nityakalā (nitya = „ewig“, kalā = „Sechzehnteil“: die sechzehn Gestalten sind Elemente eines Gesamtaspektes göttlicher schakti).

²⁾ rakschas = „Schaden, Vernichtung“ ist die männliche Erscheinungsform des Prinzips der Vernichtung (mr̥ti) nach der gewöhnlich der Südwesten „nair̥ti“ genannt wird.

³⁾ Vgl. die Funktion der vier „Großköniglichen Götter“ oder „Welthüter“ oder „Himmelskönige“ als Wächter in buddhistischen Tempeln, Abbildungen bei With: Buddhistische Plastik in Japan, 2. Aufl., Wien 1920, Tafel 45–53, Curt Glaser: Ostasiatische Plastik, Berlin 1925, Tafel 40, 99, 100, 102–08, 148/49, 164, E. Fuhrmann: China, Folkwang Verlag, 1921, S. 58 und 60 und den schirmenden Götterkönig an der Außenwand des achteckigen Fußes der Marmorpagode, S. 33.

⁴⁾ Vgl. z. B. die Vorschrift über Rangordnung der Eingeweihten im Kularnava-

Göttinnen. Brahmâni (schakti Brahmâs) am unteren Tor, Mâheschi (schakti Schiva/Maheschas) am linken Tor, Kaumâri (schakti des Kriegsgottes Kumâra oder Skanda) am oberen Tor und Vaischnavi (schakti Vischnus) am rechten Tor. In den Ecken stehen links unten Vârâhi (schakti Vischnus im Eber-Aspekt), links oben Aindri (schakti Indras), rechts oben Câmundâ (ein schrecklicher Aspekt der Gemahlin Schivas) und rechts unten Mahâ-Lakschmî, die Gattin Vischnus. Sie „erfüllen alle Wünsche“¹⁾.

„Erfolg in allen Dingen verleihend“ sind auch die zehn Aspekte der Göttlichen schakti, die Tore und Ecken der äußersten Sphäre besetzt halten und ober- und unterhalb des schriyantra einzusetzen sind. Es sind Aspekte der göttlichen Allmacht die Kraft unendlich klein zu sein (am unteren Tor), die Kraft unendlich leicht zu sein (linkes Tor), die Kraft unendlich groß zu sein (oberes Tor), die Kraft der Herrschaft über alles (rechtes Tor) In den vier Ecken, die, wie die Tore die vier Himmelsrichtungen, ihrerseits die Zwischenrichtungen beherrschen, wird links unten die magische Kraft, anderen den eigenen Willen aufzulegen, verehrt, links oben die Kraft, selbstherrlich nach eigenem Willen zu wesen (auch Gestalten nach Wunsch anzunehmen), rechts oben die magische Kraft der Freuden und Genüsse, rechts unten die Allmacht der Wünsche Unterhalb des unteren Tores (ein Fleck, der dem Nadir entspricht) hat die Kraft, alles zu erlangen ihren Platz und über dem oberen Tor (im Zenit) die Kraft aller Wünsche²⁾ Hier ist die bekannte achtgliedrige Reihe der Wunderkräfte (siddhi) Schivas, die seine Allmacht bilden und die dem vollendeten, gottgleichen, schivahaften Yogin eignen, zu einer zehngliedrigen Folge erweitert, – nicht um sie inhaltlich um wesentliche Nuancen zu bereichern, sondern um die Göttliche schakti in alle zehn Richtungen des Weltraums strahlen zu lassen

Tantra XIV, 99 „Wenn unter Weib und Kind des Lehrers (= guruschaktisutânâm) noch eines findet, das früher die Weibchen empfangen hat, so soll der Eingeweihte ihm Verehrung bezeigen wie dem Lehrer selbst und es in keiner Weise geringschätzig behandeln“

¹⁾ Nityâschodaschukârnavâ I, 169–71 Tantrarâjatantra IV, 68–70

²⁾ Ebendort I, 166–69 und IV, 66/67 Ihre Namen sind Animâ, Laghimâ, Mahimâ, Îschitva Vaschitva, Prakamya, Bhuktisiddhi, Icchasiddhi, Praptisiddhi, Sarvakama – Als acht siddhi's Schivas gelten Anima, Laghimâ, Prapti, Prâkamya, Mahima, Îschitva, Vaschitva und Kamavasayita (= die Kraft alle Lust und alle Wünsche aufzuheben, also die Kraft, die den Yogin über alle inneren Hindernisse zur gottgleichen Vollendung hinwegträgt Sie fehlt in der oben gegebenen Reihe)

Weil diese neuen Sphären vom Punkt der Mitte bis zum äußeren Viereck Ordnungsschemata unterschiedlicher Entfaltung oder Aspekte der Göttlichen *śakti* darstellen, wird sie in jeder von ihnen in ihrem Mittelpunkt umgeben von den verschiedenen Ringen der *śakti*, die Komponenten ihrer Aspekte sind, unter verschiedenen Namen verehrt. Diese Namen sind in ihrer sprachlichen Form untereinander verschieden, meinen aber das selbe, so wie die Aspekte der Göttlichen *śakti* unter sich verschieden, aber Aspekte des selben Wesens sind. Tripurā, Tripureshī, Tripurasundarī, Tripuravāsini, Tripuraschri, Tripuramālinī, Tripurasiddhā, Tripurāmbā, Mahātripurasundarī¹⁾

Die elementare Beziehung des *śrīyantra* und seinesgleichen zur *pratimā* und zum *mandala* liegt in der Identität der Funktion. Die Entfaltung dieses figural erfüllten Ordnungsschemas vor der inneren Schau oder die belebende Projektion seiner inneren Gestaltenfülle in das sinnlich greifbare Schema hat kein höheres Ziel, als den Eingeweihten seine eigene Gottnatur erfahren zu lassen. „Sein eigenes Selbst soll er als das Selbst der Tripurā vorstellen, dessen Erscheinungsform Licht ist.“²⁾

Denn wie es im *Nityāśchodaschikārnava* vom Eingeweihten heißt: „die Göttin Tripurā ist sein eigenes Wissen um sich selbst (*śamvid*, von *Bhāskara-rāya* mit *ātman* selbst umschrieben), ihre rote (Leibes) Farbe ist das Begreifen an ihm, ihre Wurfscringe und ihr Haken sind bekannt als ihrem Wesen nach bestehend aus Liebe (*rāga*) und Haß, ihre (fünf) Pfeile sind die Sinneseindrücke wie Schall, Tastempfindung usw., ihr Bogen ist das Denken.“³⁾

„Sie trägt die Schlinge, deren Erscheinung Liebe zur Erscheinungsfülle ist, sie strahlt mit dem Haken, dessen Aussehen Zorn ist, ihr Bogen aus Zuckerrohr hat zur Gestalt das Denken, ihre Pfeile sind die fünf ‚reinen Gegebenheiten‘ (*tan mātra*, nämlich Schall, Tastempfindung, Geruch usw.)“⁴⁾

Darum ist das *śrīyantra* als Abbild des Göttlichen ein Bild des menschlichen Wesens.

„Die Göttin steht in der Mitte der Kreise (*Cakra*) aus Tatorganen und Sinnesorganen (des Menschen), ihre Gestalt ist das Wissen von-sich (*śamvid*),

¹⁾ Vgl. *Tantrarājatantra* V, 14/15

²⁾ Ebenda V, 17, vgl. denselben Hinweis bei verschiedenen Akten ihres Kults, IV, 99, V 5 und 54

³⁾ *Nityāśchodaschikārnava* V, 41/42

⁴⁾ Zitat *Bhaskararayas* (S 174) aus dem „*Rahasyanamasahasra*“

– um der Allvollendung willen verehere er sie mit allen Blumen des Ichbewußtseins.“ (Nityâschodaschikârnava V,44. — Anderwärts werden die schaktis der einzelnen Sphären Stück um Stück mit Elementen der menschlichen Natur gleichgesetzt, vgl. Avalons Introduction zum Tantrarâjatantra Part I, Chapter IV passim. Dasselbst finden sich auch andere wertvolle Hinweise auf bemerkenswerte Gedankengänge der Texte, die aufzugreifen hier nicht der Platz ist. Zum Beispiel entspricht den Wallfahrtszielen, die der „Schricakrasambhâra“ außerhalb des Mitteltempels ansetzt (vgl. S 90), die Gleichsetzung der Spitzen des innersten Dreiecks des Schriyantra mit bekannten Kultorten Kâmarûpa, Pûrnagiri. Jâlandhara. Dieses sind drei Pithas, „Sitze“ der Gottheit für ihre Aspekte Kâmeschvari, Vajreschvari, Bhagamâlinî (IV, 91 und Kommentar dazu).“

ZEICHENSPRACHE

UND PROPORTION IM KANON INDISCHER KUNST

Ein Seitenblick auf den Kanon indischer Kunstübung ist geeignet, die erörterte Beziehung zwischen Form des Kultbildes und Yoga in einen anderen Zusammenhang zu rücken und die Utensilien innerer Schau und Andacht von der Außenseite künstlerischer Technik zu beleuchten. Da die Theorie indischer Bildnerei noch nicht in der ganzen Breite ihrer literarischen Niederschläge durch Textveröffentlichungen zutage gebracht ist, andererseits die veröffentlichten Stücke von Liebhabern indischer Kunst bei ihren Betrachtungen nicht immer, wie es möglich wäre, zur Erhellung ihres Gegenstandes verwertet worden sind, ja von weiteren Kreisen, die sich ästhetisch und geistesgeschichtlich für Indien interessieren, bislang kaum bemerkt wurden, hebe ich hier berichtend einiges Bezeichnete aus der bedeutsamen Materie heraus. Ich beschränke mich dabei im Wesentlichen auf die kunsttheoretische Schrift „Citralakschana“ und die ihr inhaltlich verwandten Partien des „Vishnudharmottara“. Außer den Bemerkungen, die den Federn der Übersetzer beider Werke entstammen, bieten die ebenso knappen wie eindringlichen Feststellungen W. S. Hadaway's über Proportionsschemata indischer Kultplastik wesentliche Einsichten¹⁾.

Die indische Kunsttheorie bewahrt das technische Geheimnis der formalen Verwandtschaft (– und darum funktionalen Stellvertretung) zwischen figuralen Gebilde und geometrisierenden Ordnungsschema. Die strenge Gebundenheit der Form figuraler Kunstwerke und die Rolle der Freiheit in ihren Banden (– die Kunst erst möglich macht an Stelle mechanisch reproduzierbarer Schemata) ist ihr Grundthema.

¹⁾ Citralakschana, tibetisch und deutsch, herausgegeben von Berthold Laufer, Leipzig 1913, ist ein indischer Kunsttraktat, der im tibetisch buddhistischen Kanon Aufnahme gefunden hat – Vishnudharmottara (Part III), Treatise on Painting, by Stella Kramrisch, Calcutta University Press 1924 – „Some Hindu Shilpa Shastras in their relation to South Indian Sculpture“ by W. S. Hadaway, Ost asiatische Zeitschrift, III Jahrgang 1914/15.

Erst die Betrachtung der rein linearen Ordnungsschemata unter den yantras konnte den Blick schärfen für die allgemeinste Eigenart der Form ihrer figuralen Verwandten, die in ihrer Funktion als anschauliche Wesensaussage des Göttlichen begründet ist. In der unbedingten Treue zu dieser Funktion sind sie Utensilien (yantras) religiösen Lebens. Sie sind Spiegelbilder des drei einigen Wesens von Gott, Mensch und Welt auf unterschiedlichen Ebenen der Erkenntnis. Mit dieser Lebensfunktion sind sie in ihrer unbedingten Strenge der Aussage eher den Formeln unserer Naturwissenschaft vergleichbar (die freilich unanschaulich sind) als den künstlerischen Schöpfungen in individueller Genialität oder den Zeugnissen demütiger Begnadung Einzelner im Abendlande. Wie die Formeln der Physik und Chemie z. B. der reinen Betrachtung einen Teilaspekt des Weltzusammenhanges erschließen, der für die Bewußtseinsstufe ihrer Wissenschaftlichkeit gültig ist, erschließt das nach Vorschrift gefertigte und von der entsprechenden inneren Schau belebte yantra ein Stück des göttlichen Weltgeheimnisses, einen partikulären Beziehungskomplex, der den Andächtigen und die Welt in ihrem gemeinsamen Element, dem Göttlichen, verbindet. Wenn andererseits eine Formel unserer Naturwissenschaft dem Herrschafts- und Erhaltungstrieb des Menschen Macht über einen partikulären Kräftezusammenhang und Freiheit in bestimmten Grenzen verleiht, verheißt das yantra als Utensil magischen Brauches ein Gleiches und dient diesem praktischen Zwecke ebenso sehr wie der Kontemplation. Yantra und wissenschaftliche Formel gleichen sich in dem esoterischen Charakter der Zeichen, aus denen sie sich zusammensetzen, die ihre Sprache bilden: eine aus Ziffern und Buchstabenzeichen gebildete Formel der Physik oder Chemie ist toter Schall für jeden, der nicht sein Wissen um die Wesenheiten der Natur, die symbolisch darin vertreten sind, in sie hinein zu projizieren vermag. Ohne diese belebende Projektion eines besonderen Wissens, erschließt sie der Kontemplation kein Stück Wesenszusammenhang der Welt, schenkt sie dem Willen keinerlei Macht und keine Freiheit. Ebenso ist ein yantra für uns nur ein Konglomerat ratselvoller Zeichen, solange die in ihm symbolisch angelegte Wesenheit nicht wenigstens durch die Projektion eines Wissens (von Schaubild und Einsetzung des Odems zu schweigen) erleuchtet wird. Wenn wir mit klassischen Sehgewohnheiten das indische Kultbild abzutasten uns mühen, bleibt es uns in seiner Wesenheit verschlossen wie eine Formel der Physik vor dem Versuche, ihren Sinn mit Hilfe von Alphabet und Einmaleins zu erschließen.

Der Formenbestand des figuralen yantras ist so unbedingt verbindlich und

individueller Variation entrückt wie die geometrischen Bestandteile und Buchstabenzeichen seiner linearen Geschwister und ist genau so konventionell wie die Symbolsprache naturwissenschaftlicher Formeln. Es gibt wohl keine große Kunst, die in dieser Hinsicht so streng gebunden wäre, wie Indiens kultische Plastik. Die ostasiatische Malerei und Tuschzeichnung, bei der die Konventionalität ihres Formbestandes ein Ingrediens ihres souveränen Vortrages und ein Geheimnis höchst verfeinerten und einfachen Stils ist, wirkt im Vergleich zu ihr frei. Eben dieser konventionelle Charakter des Formenbestandes bedingt den eigentümlichen Inhalt der handwerklichen Theorie indischer Kunst. „Citralakschana“ bedeutet „Zeichensprache der bildenden Kunst“¹⁾ und die auf Kunst bezüglichen Abschnitte des „Vischnudharmottara“ handeln, wenn man von so elementaren Gegenständen, wie Bereitung der einzelnen Farbstoffe und des Malgrundes absieht, wesentlich auch von einem Kanon konventioneller Ausdrucksmittel.

¹⁾ Lauffer, dem bei der Übersetzung verwandte Quellen noch nicht vorlagen, bezog den Inhalt des Traktats nur auf Malereien. *citra* = bunt. Aber ein anderes Werk „Das Juwel handwerklicher Kunstfertigkeit“ (Schulparatna ed. by Ganapati Sâstri, Trivandrum Sanskrit Series No. LXXV, 1922, Part I) lehrt (wie bereits St. Kramrich bemerkt hat) Kap. 46, Vers 3-5, es gäbe dreierlei *citra*: Malerei, Relief und Plastik. Das *Citralakschana* handelt also nicht nur von den Zeichen oder Merkmalen, mit denen auf Gemälden, die Gegenstände und Gestalten, die in ihnen figurieren sollen, zur Darstellung zu bringen sind, sondern es ist ein allgemeiner Kanon bildnerischer Zeichensprache. Daß *citra* = bunt, farbig, als Oberbegriff auch Relief und Rundplastik in sich schließt, erklärt sich aus der verbreiteten Technik polychromer Plastik. Im „Vischnudharmottara“ heißt es: „Dieselben Regeln, die für Malerei gelten, finden auch ihre Anwendung auf Lehmplastik. Es gibt zweierlei Plastik: massive und hohle. Eisen, Stein, Holz und Lehm können massiv bearbeitet werden, Leder, Bronze und Eisen können hohl bearbeitet werden. Auf Leder trägt man eine dicke Lehmschicht auf und malt auf sie wie auf eine Bildfläche.“ Sie bekommt einen Stucküberzug, der feinste Modellierung und farbige Behandlung erlaubt. Die Ausgrabungen in Chinesisch-Turkestan haben ja zahlreiche Proben dieser wenig widerstandsfähigen Kunstgattung zutage gebracht (vgl. A. v. Le Coq „Die buddhistische Spätantike in Mittelasien“, Band I), die in Stücken ostasiatischer Kanschitsu-Manier ihre technischen Verwandten haben (wo ein Kern oder Hohlgerüst mit lackgetränkten Stoffauflagen bekleidet wird, die als Malgrund dienen) – Beispiele farbig behandelter Skulpturen im Tafelteil dieses Buches sind Tafel 7/8 (Holz, vergoldet und rot bemalt), Tafel 10 (rote Tonpaste mit Goldanstrich), Tafel 31/32 (vergoldetes Silber mit eingelegten roten und grünen Steinen an den Kronen, am Arm und Fußschmuck).

Die unbedingte Gultigkeit dieser konventionellen Zeichensprache der bildenden Kunst wird literarisch durch ihre Herkunft aus der Sphäre des Unbedingten, aus dem Reiche der Gotter dargetan. Ein frommer König, dem es als erstem unter den Menschen gelang, dank Yogaversenkung ein vollkommen getreues Bild zu entwerfen, – das Bild eines toten Brahmanenknaben, das dem Dahingeschiedenen so ähnlich war, daß Gott Brahma es dem Vater zum Troste beleben konnte –, begibt sich auf Brahmas Geheiß zum Bildner unter den Göttern, um von ihm vollständig die Regeln der bildenden Kunst zu erlernen. Der „Aller Werke Kundige Gott“ Vischvakarman, „der am Beginn der Weltalter den knotigen Leib der Sonne mit der Axt behieb und ihm seine runde Glatte verlieh“¹⁾, verkundet ihm den Formenkanon der bildenden Kunst, wie er ihn selbst von Brahma, dem Schöpfer der Welt und aller ihrer Ordnungen empfing. Der König bittet ihn „erkläre mir bitte die Merkmale in den Werken der Malerei und sage mir, in welcher Weise die Maße und Formen samt den Methoden zur Anwendung kommen“. Zeichen- und Proportionslehre werden hier als die beiden wesentlichen Bestandteile der echten und gultigen Kunsttradition angesehen. Vischvakarman leitet ihre Übermittlung mit Erklärungen über ihren Ursprung ein, die ihre Verwendung als Bestandteile von Wesensaussagen des Göttlichen rechtfertigen. Alle Formen sämtlicher Körper hat Brahmâ gemalt zum Wahrzeichen der Wohlfahrt der Glaubigen in den Welten und sie mir zuerst übergeben. Mit was für Maßen dabei zu verfahren ist, welche Gegenstände und Mittel schon sind, das alles habe ich von Brahmâ erlangt, die trefflichsten Malereien danke ich der Huld des heiligen Gebieters und dank derselben habe ich alle Kunstwerke geschaffen. „Weiterhin gibt Vischvakarman als Quelle seiner, im Citralakschana fixierten Kunstregeln Selbstportrats der Gotter an (– das Göttliche muß sich selbst offenbaren, wenn es erkannt sein will). „Mit der Schaffung des Lebens traten durch Brahmas Wirksamkeit Kasten und Rangstufen in Tätigkeit, und Recht und Sitte formten sich. Nachdem Brahma so gewirkt hatte, richtete er in seinem Geiste alle Gedanken auf das Heil der Geschöpfe. Als er in diesen Gedanken versunken war, brachte sein geistiger Zustand die Wirkung hervor, daß die Wesen, Könige und Götter infolge der Kenntnis der Namen unaufhörlich und beständig gläubige Ver

¹⁾ Schulparatna I, 2 – Der zweite Teil dieses Werkes war mir noch nicht zugänglich. Er verheißt laut Inhaltsangabe (Kap. 1 Vers 20–25) ausführlichere Angaben zur Technik indischer Bildnererei, deren Erörterung im Schlußkapitel des 1. Teils das auch, Citralakschana heißt, anhebt.

ehrerung bezeugten Durch solche Gedanken Brahmâs erlangten Mahâdeva, Vishnu, Indra und sämtliche Götter großen Segen An Maßen und Vorzügen wurden sie schon aus eigener Kraft und glichen sehr den mit guten Merkmalen Ausgestatteten (sulakschanya) Schöne Formen entwickelten sie, die Haupt- und Nebenglieder wurden vollendet und blühten allseits zur vollen Entfaltung auf Ihre Gestalten nahmen mannigfache Formen an, verschönert durch Schmuck und Gewandung Verschiedene Waffen, die sie in der Hand hielten, trugen zur Vermehrung ihrer Attribute auf den Bildern bei, und so wurden die Figuren von ihnen selbst gemalt Als diese die Götter erschauten, gingen ihnen die Augen über und sie waren voll Herzensfreude Brahma sprach „vortrefflich“ und erhob andächtig Lobpreisungen Da segneten sie ihre eigenen Gestalten und erfüllten sie mit großer Macht Darauf sprach Brahmâ freudig zu den sieben Gottheiten „In den drei Welten (d h überall) wird man von jetzt ab im Vertrauen auf eure Heiligkeit keinen Zweifel an euren Göttergestalten hegen und euch beständig Opfer darbringen – „So soll es sein“, mit diesen Worten segneten die Götter hocheifrig ihre eigene majestätische Erscheinung und lehrten jeder an seinen Ort zurück – So ist die Lehre Vishvakarmans nichts anderes als das auf Normen und Lehrsätze gebrachte Wissen um die wahrhaftige Erscheinung der Götter

Vishvakarman zählt die Bestandteile der traditionellen Kunstlehre auf, wenn er zu dem Könige sagt „Wenn du dir in der Beschaffenheit der Maße und der Merkmale der Proportionen und Formen und Ornamente und Schönheiten bei mir Kenntnisse erwirbst, wirst du vollständig in allen Fertigkeiten bewandert und in der Malerei (lies Bildnerlei) ein hervorragender Sachverständiger sein“ *Formen und Ornamente bilden den Formbestand, die „Schönheit“ ist ein besonderes Ingrediens einzelner Formelemente, und Maße und Merkmale der Proportionen bezeichnen die Regeln, nach denen eine Gruppe von Formelementen zu einer bildnerischen Einheit (Gemälde, Relief oder Plastik) zusammengefügt werden*

Das Citralakschana beschränkt sich nicht, wie etwa die einleitende Erzählung von Vishvakarman und dem Könige zu vermuten nahelegt, auf die Theorie der Darstellung gottlicher Erscheinungen im Kultbilde, sondern behandelt auch die Darstellung menschlicher und dämonischer Wesen Des gleichen werden im Vishnudharmottara beide Reiche künstlerischer Gestaltung das sinnliche (drishtam = sichtbare) und das übersinnliche (adrishtam = unsichtbare) erörtert Die Sphäre äußeren Sehens und inneren Schauens erfahren trotz ihres Wesensunterschiedes in der Kunst vielfach dieselbe Behand

lung Beide beherrscht inhaltlich das Prinzip konventioneller Zeichensprache als Mittel stereotyper Charakteristik, formal das Gesetz strenger Proportion

Im Prinzip konventioneller Zeichnung der Erscheinungen der sichtbaren wie der unsichtbaren Welt weiß sich die bildende Kunst mit der Dichtung Indiens einig, die durchaus auf Darstellung des Typischen ausgeht und ihren ästhetischen Wert in wunderbaren, immer neuartigen Formen der Aussage über schlechthin feststehend Typisiertes findet Die trockenen Vorschriften des Vischnudharmottara zu diesem Punkte ließen sich in vielen Fällen durch zahllose, sachlich untereinander gleiche Verse der großen Dichter vor und nach Kālidāsa in dichterischem Stile umschreiben¹⁾

„Könige sollen wie Götter dargestellt werden , brahmanische Asketen sollen mit langen Haarflechten dargestellt werden, die sich auf ihrem Kopfe zusammentürmen, mit einem schwarzen Antilopenfell als Obergewand, mager aber voll bezwingenden Glanzes , Daityas und Dānavas (zwei Arten von Dämonen) sind mit drohendem Munde und wutverzerrten Gesichtern und runden Augen zu bilden, sie sollen prunkende Gewänder tragen aber keine Kronen – Ein Meister der Kunst bildet einen Feldherrn stark, stolz und hochgewachsen, mit mächtiger Brust, vorspringender Nase und breitem Kinn, die Augen zum Himmel erhoben und mit festen Hüften Soldaten sollen gemeinhin mit grimmigen Gesichtern gebildet werden Fußsoldaten sollen kurze und prunkende Uniformen tragen, herausfordernd dreinschauen und Waffen tragen Elefantenreiter sollen von schwarzlicher Hautfarbe sein und das Haar zum Knoten geschlungen tragen , ehrwürdige Leute vom Lande und aus der Stadt sollen mit ergrautem Haar gemalt werden, mit Schmuck behangen, der ihrer sozialen Stellung entspricht Sie sollen weiße Kleider tragen, nach vorn gebückt sein, hilfsbereit sein und ein Gesicht voll natürlicher Ruhe haben“

Ebenso konventionell typisiert ist die Darstellung personifizierter Naturerscheinungen „Flüsse sind in Menschengestalt auf den (für sie bezeichnenden) Reitern darzustellen Ihre Knie sollen gebeugt sein, ihre Hände gefüllte Wassergefäße halten Bei Bergen soll man den Gipfel auf dem Kopfe

¹⁾ Es wäre von hier aus weitergehend eine dankbare Aufgabe die Optik der Erscheinungswelt in der indischen Dichtkunst mit der Formgebung in der bildenden Kunst zu vergleichen viele stilistische Eigentümlichkeiten indischer Bildwerke wurden von dieser, aller künstlerischen Schilderung der Außenwelt gemeinsamen Grundlage aus – eben aus ihrer Optik – ihre Erklärung finden und als Belege für die spezifische Haltung der indischen Sinnlichkeit zur Welt zu sprechen beginnen

einer menschlichen Gestalt darstellen . , Meere sollen (in menschlicher Gestalt) Perlen in Händen halten und Wassergefäße, und der Künstler soll an Stelle der Aura Wasser malen . . .“

Landschaften, Tages- und Jahreszeiten sollen durch genau dieselben typischen Attribute kenntlich gemacht werden, die für den Kenner indischer Dichtung unlöslich mit ihrem Wesen verknüpft sind, da sie den unvermeidlichen inhaltlichen Bestand ihrer zahllosen Schilderungen im Munde der Dichter bilden. „Ein kundiger Künstler soll einen Wald durch vielerlei Bäume, Vögel und wilde Tiere andeuten, Wasser durch zahllose Fische und Schildkröten, Lotusblumen und andere Wassertiere und -pflanzen, eine Stadt durch schöne Tempel, Paläste, Läden, Häuser und gefällige große Straßen . , Schankstätten sollen voll Trinkender dargestellt werden, und die (dort) mit Spielen beschäftigt sind, sollen ohne Obergewand gebildet werden, die Gewinnenden mit frohem Gesicht, die Verlierenden kummervoll . . Eine Landstraße soll man mit Karawanen aus Kamelen und anderen Lasttieren darstellen . . Den ersten Teil der Nacht soll man durch Frauen andeuten, die ausgehen, um sich mit ihren Buben zu treffen, der Tagesanbruch ist durch die aufgehende Sonne zu bezeichnen und durch matt brennende Lampen und krähende Hähne Oder man soll einen Mann zeichnen, der im Begriff ist, an die Arbeit zu gehen. Der Abend ist durch seine Röte zu markieren und durch Brahmanen, die mit abendlicher Yogaandacht beschäftigt sind Mondschein ist durch geöffnete Nachtlotusblumen anzudeuten, während die vielen Blütenblätter des Taglotus geschlossen dargestellt werden sollen Daß die Sonne scheint, soll durch ausgetrocknete Wasserlöcher bezeichnet werden mit schlaffen Menschen, mit Tieren, die den Schatten aufsuchen und Wasserbuffeln, die sich im Schlamm vergraben Die Regenzeit soll der Künstler mit Blitzen darstellen, verschont durch Regenbogen, die von schweren Wolken begleitet sind, mit Vögeln, die sich in den Bäumen bergen und Löwen und Tigern, die sich in ihren Höhlen halten“

Derselben streng konventionellen Darstellung unterliegen Gefühle und Stimmungen Ihr Ausdruck ist für das indische Auge frühzeitig kanonisiert worden in der Tradition der Tanzpantomime, die vom indischen Theater übernommen wurde Das klassische Lehrbuch aller Bühnenkünste ist ja nach dem pantommischen Tanze „Nāṭya“ shastra genannt, und das Wort für „etwas mimisch darstellen“ heißt im Indischen „etwas tanzen“ (nāṭayati) So ist es begreiflich, daß der Kanon der Gebärdensprache als Ausdruck des Gefühls wie zur Darstellung aller wesentlichen Handlungen vom bildenden

Konventionell ist ferner das Größenverhältnis verschiedener in einem Bildwerk vereinigter Gestalten. Für menschliche Figuren bestehen fünf verschiedene Längenmaße von 108, 106, 104, 100 und 90 angulas (Fingerbreite)¹⁾, die besondere Namen haben, wie „Schwan“, „Hase“, „Mann aus Mälwâ“ („Mälavya“, – Malwâ eine Landschaft in Mittelindien). Unter ihnen ist das erste Maß von 108 angulas (9×12) das ideale es ist den vollkommenen Menschen (mahâpuruscha) mit den Gottern gemeinsam und eignet sich auch zur Darstellung von Königen. Es ist das Maß des „Schwans“ (hamsa) und heißt wohl so, weil es den Körperproportionen des vergotteten Heiligen des Brahmanismus entspricht, des Yogin der zum brahman geworden ist. Er wird in der symbolischen Redeweise der Upanishaden „Schwan“ genannt, wie der Schwan als Reittier Abzeichen Brahmâs unter den Gottern ist. Neben

verständlich, wo von ihrer verschiedenen Größe die Rede ist. „Was die Weite der Augen betrifft, die einem Bogen von Bambus gleichen, so ist das Maß auf drei Gerstenkörner (vgl. nächste Anm.) festgelegt. Die dem Blatt des Utpala gleichenden Augen werden als das Maß von sechs Gerstenkörnern erklärt. Die Augen, welche einem Fischmagen ähnlich sind, werden als das Maß von acht Gerstenkörnern erklärt. Die dem Blatte des Padma gleichenden Augen haben das Maß von neun Gerstenkörnern. Die Augen, die der Cowrie Muschel ähnlich sind, betragen zehn Gerstenkörner. Für die Yogin sollen die Augen der Herzenseinfachheit gleich dem Bogen von Bambus gemacht werden, bei Frauen und Buhlern sollen die einem Fischmagen gleichenden zur Anwendung gelangen. Was die Augen gewöhnlicher Menschen betrifft, so ist das dem Utpala gleichende Auge zugrunde zu legen. Zum Ausdruck des Schreckens und des Weinens bedient man sich des dem Padma Lotus gleichenden Auges, wird erklärt.“

Dem Yogin – der „in Nachdenken auf den Boden“ sieht oder die Augen in innerer Schau halb geschlossen hält, kommen die kleinsten Augen zu. Die Augen vom Typus blauer Lotus (= Utpala) haben die normale Größe menschlicher Augen, die von keinem Affekt erweitert und durch keine Konzentration verengt sind – Um freudige Erregung, insbesondere bei Liebenden anzudeuten, lieben indische Dichter die Bemerkung, daß ihre Augen „aufblühen“, „sich wie ein Blütenkelch öffnen“ (utphulla) dem entspricht die Verwendung des Fischmagen Auges für Frauen und Buhler, das zwei Gerstenkörner größer als das blaue Lotus Auge ist. Ebenso wird wegen seiner Größe das weiße Lotus-Auge (Padma Auge) für Augen, die vom Schreck oder Tränen starren, verwandt.

¹⁾ Die geläufigen Maße sind: annu (Haarspitze), lîkschâ (Nuss. Ei einer Laus) = 8 annu, yûka (Laus) = 8 lîkscha, yava (Gerstenkorn) = 8 yuka, angula (Fingerbreite) = 8 yava, vitasti oder thalam (Spann) = 12 angula

dem menschlichen Idealtyp des Brahmanismus ist dieses Maß auch den Vollendeten Großen Menschen des Buddhismus und Jainismus eigen: es ist untrennbar von der Erscheinung des Buddha, der ja bereits bei der Geburt auf Grund der zweiunddreißig körperlichen Merkmale und der sie begleitenden achtzig Nebenzeichen als gottgleich vollkommenes Wesen (mahâpuruscha) kenntlich ist. Die vier kleineren Maße sind verkümmerte Varianten der Idealzahl 108 und sind darum nur zur Darstellung menschlicher Gestalten geeignet, auf die sie sich je nach der Würde der Dargestellten verteilen. Im Citralakschana heißt es betreffs Zeichnung von Menschen „... in ihrer Länge sollen sie, indem man den Königen je ein angula mehr gibt, entsprechend um einige Zollmaße verringert werden.“ Im Vischnudharmottara finden sich genauere Angaben. Weise, Dämonen, Minister, gewöhnliche Brahmanen und der Hauspriester des Königs sollen im Maße von 106 angulas gebildet werden, während der König 108 bekommt, Halbmenschen (kinnara) und Schlangenwesen (nâga) sollen vom Mâlavya-Maße (104) sein, ebenso Frauen von Stand Hetären und Angehörige des dritten Standes gehören in die Klasse vierter Länge (100) für künstlerische Darstellung, und Angehörige der untersten Schicht des vierstufigen Kastenbaus, die Schûdras, gelten hinsichtlich ihrer Maße als „Hasen“ mit der Länge 90¹⁾.

Gelten diese Längenmaße für den wirklichen Menschen, den man einem dieser Typen zuteilen will, als feste Zahlengröße, so haben sie für die künstlerische Darstellung menschlicher Figur die Bedeutung einer Kennziffer, aus der nach genauen Regeln ein minutiöses Proportionsschema der Gestalt

¹⁾ St. Kramrisch verweist auf eine Stelle der Brihat-Samhitâ, aus der hervorgeht, daß diese fünf Typen auch der Astrologie bekannt sind. Es handelt sich bei ihnen nicht bloß um Längenmaß und daraus resultierende Körperproportion, sondern sie sind auch hinsichtlich Hautfarbe, Fleischigkeit, Haar usw. genau fixiert. Da die äußere Erscheinung dem Inder ein getreuer Spiegel seelischer Struktur ist, liegt in diesen Typen ein Versuch charakterologischer Typenlehre vor. Die Brihat-Samhitâ gibt nicht nur die seelische Innenseite dieser Korpertypen an, sondern setzt neben sie noch die astrologische Prognose, die sich natürlich nach dem Horoskop des einzelnen Angehörigen jedes Typs richtet. Äußeres und Inneres und Schicksal des Menschen sind Auswirkungen ein und derselben Größe auf verschiedenen Ebenen. Auswirkungen des karman, das der Mensch durch sein Verhalten in früheren Leben selbst über sich verhängt hat – Die Namengebung dieser Typenreihe überschneidet sich im „Hasen“ mit der Typenreihe der Männlichkeit in der Theorie indischer Erotik, die das Ewig-Männliche in die drei Typen des „Hengstes“, „Stieres“ und „Hasen“ faßt.

zu entnehmen ist. Für die Proportionslehre der Kunst ist 1 angula keine arithmetische, sondern algebraische Größe, deren Wert sich von Fall zu Fall als die Fingerbreite der entworfenen Figur darstellt. Alle Proportionen menschlicher Gestalt werden in ihrer Lehre als Bruchteile des Längenmaßes oder Vielheiten (ev. auch Bruchteile) der Fingerbreite festgelegt. Sie werden (in den verschiedensten Quellen¹⁾) für das Idealmaß von 108 angulas gelehrt, für seine verkürzten Varianten sind sie dem Künstler aus dem Idealschema er-rechenbar. Er muß die absolute Größe seiner Figuren, die sich nach der Größe des vorgesehenen Bildraumes richtet, je nach ihrer inhaltlichen Bedeutung mit der Kennzahl eines der fünf Typen gleichsetzen, um im Verhältnis zu ihr jedes Detail entsprechend dem idealen Proportionsschema von 108 angulas zu bestimmen. Die genaue Analyse dieses Idealschemas füllt räumlich den größten Teil des Citralakschana. Das Gesicht wird dort z. B. folgendermaßen aufgeteilt: „Das Gesicht wird in drei Teile geteilt, Stirn, Nase und Kinn, deren Maß je vier angula beträgt. Was die Anzahl der angula in der Breite des Gesichts betrifft, so wird sie auf vierzehn angegeben. Die obere und untere Partie des Gesichts betragen 12 angula an Breite, auf Grund dieser Maße ergibt sich für die Länge des Gesichts die Annahme von 12 angula. Die Breite des Ohres beträgt 2 angula und seine Länge 4 angula. Die Ohröffnung wird auf einen halben angula (an Breite) und einen angula (an Länge) angegeben. Die Ohrenspitzen und die Augenbrauen liegen in gleicher Höhe, die Augenhohlen befinden sich mit den Ohröffnungen in gleicher Höhe. Der Raum von der Mitte der Brauen bis zur Grenzlinie der Haare beträgt an Weite zweieinhalb angulas. Von den Anfängen der Brauen bis über die Ausdehnung der Stirn hin, soll ein Maß von im ganzen 4 angulas gemacht werden. Die Augenhohlen sind 2 angulas (lang) und ebenso der Raum zwischen den Augen. Die Augen betragen 2 angulas an Länge und 1 angula an Breite, so wird erklärt. Die Augäpfel betragen ein Drittel des Auges wird erklärt. Die Nase ist 4 angulas lang, die Spitze beträgt an Höhe 2 angulas. An der Stelle, wo die Nasenlöcher schrag gemacht werden, beträgt die Weite 2 angulas. Die Weite der Nasenlöcher ist 6 yava, ihre Höhe wird als 2 yava erklärt. Der Raum zwischen den Nasenlöchern ist 2 yava breit und 6 yava lang.“ In dieser Weise sind die Proportionen des ganzen Körpers bis ins kleinste normiert²⁾.

¹⁾ Eine vergleichende Tabelle bietet St. Kramrisch „Viśvaśudharmottaram“ S. 19.

²⁾ Zum Beispiel, die Brustwarzen betragen 1 yava und im Umfang rings herum 2 yava. Bei denen, die mit einem Untergewand bekleidet sind und einen Gürtel

Neben diesem Normalschema für göttliche und gottgleiche Gestalten stehen andere, die nur Götterbildern eignen. Im Gegensatz zu den kleineren Proportionsordnungen des menschlichen Körpers, die durch Verminderung der Ideallänge um einige angulas entstehen und als Verkümmierungen von ihr nicht durch zwölf teilbar sind, können sie nicht durch Abzug aus dem Normalschema abgeleitet werden, sondern haben ihre eigene Größenordnung, deren Längenmaß in jedem Falle ein Vielfaches von zwölf ist. 12 angulas bilden ein thalam (Spann), und nach den Vielfachen von zwölf, die ihre Längen sind, heißen diese Schemata „Zehn-thalam“- (dascha-thalam), „Acht-thalam“- (aschta-thalam), „Sieben-thalam“- (sapta-thalam) und „Fünf-thalam-Ordnung“ (panca-thalam) wie das Schema mit Länge 108 angulas „Neun-thalam-Ordnung“ (nava-thalam) genannt wird. Alle sind algebraische Schemata¹⁾. Ihre Verwendung steht nicht im Belieben des Kunstlers, sondern sie sind verschiedenen Erscheinungstypen der Götter zugehörig. Wie das „Neun-thalam-Schema“ aus der menschlichen Idealfigur: dem gottgleichen Heiligen (mahâpuruscha: Buddha) entwickelt scheint, dessen hohe Artung sich in der vollkommenen Schönheit seines Leibes ausprägt, und von ihm auf göttliche Gestalten als das normale Schema übertragen wurde, scheinen die anderen „thalam“-Ordnungen aus der eigenartigen Körperlichkeit besonderer Göttergestalten als deren Proportionskanon herauskristallisiert zu sein. Die Erscheinung mancher weiblicher Gottheiten läßt sich nicht auf das Schema männlicher Idealgestalt bringen, ohne den Charakter des Bildwerkes als Wesensaussage aufzuheben, andererseits verlangen Figuren, bei denen das Verhältnis von Kopf- und Rumpfgroße in einem anderen Verhältnis steht, als beim gutgebauten ausgewachsenen Menschen, einen besonderen Kanon. So wird der dickleibige Ganescha, der auf untersetztem Rumpfe den mäch-

umgebunden haben, soll der unterhalb des Nabels liegende Teil des Bauches 4 angula gemacht werden. Der Penis ist 2 angula breit, der Hodensack 6 angula lang, die Hoden sollen nicht zu sehr herabhängen und beide gleichmäßig rund sein. Im Zustand der Erektion betragen sie an Dicke 7 angula, an Länge 4 angula. Was die Dicke des Penis betrifft, so ist sie 6 angula, soll man wissen. Vom Penis bis zur Grenzlinie des Bauches beträgt die Entfernung 6 angula . . .“ (Proportionen, die zur korrekten Bildung des verbreiteten Typs tantristischer Plastik, den Tafel 29 veranschaulicht, unentbehrlich sind).

¹⁾ Vgl. die Zeichnungen dieser Schemata bei Hadaway, *Ostasiatische Zeitschrift*, III, S. 35–42. Dabei auch eine gestreckte Variante des navathalam von 124 angulas. Als Gesamtlänge findet sich statt 108 auch 111 angula.

tigen Elefantenkopf trägt, im „*pancathalam*“-Schema gebildet, in dem sein Kopf (= 1 thalam) ein Fünftel der Gesamtlänge einnimmt. Dasselbe gilt für die Darstellung des knabenhaften Krischna, bei dem, kindlichem Wuchse entsprechend, der Kopf im Verhältnis zum Leibe größer sein muß (*Tafel 20*, „*panca-thalam*“), als bei dem tanzenden Schiva (*Tafel 21*, „*navathalam*“), der die Idealfigur des Erwachsenen hat.

Das Grundelement der optischen Wirkung, die dieser Stil dem strengen Aufbau seiner Gestalten in kanonischen Proportionssystemen verdankt, hat W. S. Hadaway in einer beiläufigen Bemerkung berührt. „Ein Wort der Erklärung betreffs der Diagramme (der Proportions-schemata, die seine Ausführungen besonders wertvoll machen) mag von Nutzen sein. Man muß erfassen, daß sie alle im „Aufriß“ gezeichnet sind, genau so wie ein Architekt oder Gestalter eines Innenraumes eine Werkzeichnung für eine Hausfassade oder eine Wand entwirft. Natürlich kann man niemals eine Figur genau so sehen, denn das ist eine Konvention des Zeichners. er nimmt an, daß das Auge sich gleichzeitig mit jedem Teile der Figur auf ein und derselben Höhe befindet.“

Was Hadaway hier zur Erklärung seiner graphischen Darstellungen der Proportions-schemata anführt, gilt nicht nur für sie, sondern auch für die künstlerischen Schöpfungen selbst, die nach diesen Proportionen gebildet sind, es gilt vom indischen Kultbilde im weitesten Umfange. Und dieser optische Befund, den das westliche Auge beim äußeren Abtasten indischer Bildwerke feststellen kann, – so wie ihn Hadaway an den entsprechenden Proportionszeichnungen bemerkte – entspricht genau allem, was die Betrachtung des Kultbildes als Gerät im Andachtsakte innerer Schau von innen her gelehrt hat. Der absolute Charakter dieser Formgebung, der das äußere Auge zwingen will, auf allen Teilen der Figur gleichzeitig in einer jedem von ihnen zukommenden Höhe zu verweilen, ist der auch Uneingeübten sichtbare Niederschlag des Prozesses innerer Schau, die Aufgabe, sich adäquat erfassen zu lassen, die das Kultbild mit seiner optischen Gegenwart aufgibt, kann nicht von einem äußeren Auge gelöst werden, das von einem partikulären Standort aus schweifende Kreise zieht, sondern allein auf Grund eines Vermögens, ein Mannigfaltiges gleichmäßig und einheitlich zu fixieren, – ein Vermögen, das, in innerer Schau entwickelt, dem äußeren Auge anezogen werden kann, so daß es sonnenhaft wird und auf Kleinstes wie Größtes am Bilde unendlich viele Lichtstrahlen gleicher Kraft und gleicher Liebe zur gleichen Zeit versenden kann (während das ungeschulte äußere Auge einer schweifenden Scheinwerfergarbe gleicht).

Im absoluten Charakter dieser Formgebung des figuralen Kultbildes zeigt sich seine Verwandtschaft mit dem funktionalen Zwilling dem geometrisierenden Linienschema. Diesem absoluten Charakter ihrer Form verdanken beide Gebilde, daß sie in ihrer Wirkung von der faktischen Größe, die sich in Metern oder Zentimetern ausdrücken läßt, unabhängig sind. Die Vajradhara-Gruppe (Tafel 31) ist 18,2 cm hoch, aber sie ist alles andere als eine Kleinplastik. In Stil und Wirkung ist sie ein Geschwister jener japanischen Riesenbuddhas, die menschlichen Wuchs um ein Vielfaches übertreffend, hoch über die steilen Dächer der Tempel ragen und ferne Bergketten als Verwandte ihrer Größe grüßen (Tafel 15). Photographische Wiedergaben indischer Bildwerke lassen den Betrachter allzu oft im Dunkeln über ihre wirkliche Größe – Vischnu-Trivikrama (Tafel 17) ist nur 73 cm, der tanzende Krischna (Tafel 20) nur 39 cm, der tanzende Schiva (Tafel 21) 120 cm groß –, sie sind jenseits von Groß und Klein wie jene linearen yantras, deren Struktur völlig den Tatbestand auslöscht, daß sie faktisch eine Seitenlänge von reichlich zehn Zentimetern haben. Die figurenreichen mandala-Malereien Tibets könnte ein Ahnungsloser, dem sie in photographischer Wiedergabe präsentiert werden, als weitraumige Fresken oder Deckengemälde im Format der Sixtinischen Kapelle ansprechen, während sie etwa die Größe eines Zeitungsblattes haben. Das Geheimnis dieses Stils ist, daß seine kleinen Stücke groß wirken können, ohne groß zu sein, während seine großen und größten Stücke gleichfalls groß, aber nicht riesig wirken. In sich betrachtet sind sie weder groß noch klein, erst der äußere Beschauer, der mit dem Maßstab seiner eigenen Leiblichkeit an sie herantritt, der sein Auge von ihnen weg auf Umgebendes, nicht zu ihnen Gehöriges, abgleiten läßt, stellt fest, wie groß sie vergleichsweise sind. Die Photographie isoliert sie vom Maßstabe unseres Körpers und der Blickbewegung, die durchmessene Wege sofort als Dimensionen des Gegenstandes aufzeichnet, und bewahrt diesen Bildwerken die Größe ihres absoluten Stils jenseits vom „Kleiner“ und „Größer“ ihrer faktischen Dimensionen. Dieses ihr „Jenseits“ eben ist die Legitimation ihres Ursprungs aus innerer Schau. Denn das innere Schaubild hat – wie sie – wohl ein klares Größenverhältnis seiner Teile, ist aber in sich geschlossene totale Erfüllung des inneren Sehfeldes und kann als solche nichts Zweites neben sich haben, an dem seine Dimensionen meßbar waren. Es hat in sich großen oder kleinen Stil, ist aber weder groß noch klein. Der Proportionskanon der handwerklichen Tradition bewahrt in sich das technische Geheimnis, dem Kultbilde als äußeren sinnfalligen Objekte die Eigenart innerer Schaubilder zu

geben, denen es als Projektionsziel und Stellvertretung im Akt der Andacht dient.

Die Rolle des figuralen Kultbildes im Yogaprozeß der Andacht und seine Ersetzbarkeit durch das rein geometrische Gebilde sind ebenso wie die Einsicht in seinen Proportionskanon geeignet, das Befremden zu klären, von dem sich das mit westlicher Sehgewohnheit belastete Auge bedrängt fühlt, wenn es ihm gegenübertritt. In seinem absoluten Stil steht das indische Kultbild nicht allein da, es teilt ihn z. B. mit ägyptischer Plastik wie mit den archaischen Werken griechischer Kunst (wobei im Einzelnen so verschiedene Voraussetzungen mitsprechen, daß eine vergleichende Betrachtung nicht dieselben Ergebnisse zu Tage fördern kann, wie eine — hier versuchte — isolierende) Erst die epochale Wandlung menschlichen Bewußtseins, die mit der hellenischen Aufklärungsperiode des fünften Jahrhunderts einsetzt, die mit den Namen Demokrits und der Sophisten und ihres Gegenspielers Sokrates verbunden ist, die den Menschen zum Maß aller Dinge erhob, gebär das neue Auge, das nach seinen Sehgesetzen die Welt im klassischen Stile ordnete und in klassischer Kunst ihr das Gesetz, zu sein und schön zu sein, vorschrieb

Auch das Gesetz, schön zu sein, unter dem sich das Grauenhafte zum Erhaben-Dusternen und das Haßliche zum Grotesk Komischen mildert, ist der absoluten Kunstform des Kultbildes fremd Seine Geltung wurde ihr oberstes Gesetz, Wesensaussage unbedingter Gültigkeit zu sein, einschränken, ja aufheben In der bildenden Kunst Indiens herrschen laut dem „Visnūdharmottara“ genau wie in der Dichtung alle neun möglichen Geschmacksarten (rasa) die erotische (śhrīngāra), die komische (hāsyā), die mitleidige (karuṇā), die heldische (vīra), die wildwutende (rudra), die grauerregende (bhayānaka), die Abscheu erregende (bibhatsa), die wundererfüllte (adbhuta) und die friedvolle (śhānta) Während die erotische und friedvolle Art allein zum Schmuck eines Wohnhauses geeignet sind, haben sie alle ihren Platz in der Kunst des Herrscherpalastes — und in den Tempeln der Götter Die furchtbare Seite des Göttlichen, vor der die Kreatur in Grauen vergeht, verträgt keine Beschönigung, und während die Darstellung des Grauerregenden im täglichen Wohngemach von unheilbringender Vorbedeutung wäre, ist sie am Platze, wo das Göttliche, das grauenvoll und milde zugleich ist, seinen Sitz hat Vom Wesenhaften seines Aspekts darf so wenig eine Nüance oder ein Stück entsetzlicher Intensität der Geste abgezogen werden, wie von seinen Maßen, deren Verkürzung statt Göttern dämonische Wesen zur Darstellung

brächte¹⁾ Wer sich unterfängt, einen Aspekt des Absoluten bildlich festzuhalten, begibt sich der Freiheit, aus Schönheitsgründen zu modifizieren, die bei der Darstellung von Menschen innerhalb traditioneller Grenzen ihm verbleibt²⁾ Denn das Abbild des Göttlichen dient magischen Zwecken, und seine Verfertigung kann darum nur unter dem Primat der Treue zum Wesen stehen, – wie jenes erste Bild des toten Brahmanenknaben, das der fromme König aus innerer Schau in den äußeren Stoff projizierte, den magischen Akt der Belebung durch den Gott an sich erfahren konnte, weil es ganz getreu war Gleich ihm kann das figurale yantra in der „Einsetzung des Odems“ göttliches Leben empfangen, weil es – in Schrecken und Lieblichkeit – das getreue Abbild der in innerer Schau erfahrenen Selbstoffenbarung des Göttlichen ist

Die Gruppe des Vajradhara (Tafel 31/32) mag westliches Empfinden be fremden, wie das Allgemeinste der Formgebung indischer Kultbilder das unbefangene Auge westlicher Betrachter befremden muß, weil sie – der heimischen Sphäre des Kults, in der sie yantra ist, entrissen – uns ebenso entgegentritt, wie Stücke moderner Kunst und Reste großer Vergangenheit, in der wir selbst verwurzelt sind Darum waren für Bildwerke dieser Art Verwechslungen möglich, die verurteilten, was nicht verstanden werden konnte Solche Bilder halten keine Situation fest, gestalten keine Szene, – so wenig wie die ineinander geschobenen Dreiecke des schryyantra, die in einandertauchen und Verwandtes meinen Sie sind Symbol für einsame

¹⁾ Vgl Citralakschana „wenn man beim Studium der Maße und Komposition die menschlichen Formen und die Gotter beiseite setzen und nur Pischaca, Bhuta, Rakschasa und solcherlei Wesen Platz einräumen wollte, so wurden diese bald das Glück der Menschen vernichten und den trefflichen Bestrebungen Hindernisse bereiten“ Wenn man nämlich von den kanonischen Maßen göttlicher Erscheinung ab geht, bildet man damit dämonische Wesen (wie Pischaca, Bhuta usw.) und wenn man solche regelwidrigen Bilder verehrt, gibt man sich in die Hand der Bosen Neben den ebenmäßigen Proportionssystemen der Gotter und Menschen gibt es eben keine willkürlichen, die bedeutungslos sind die abweichenden sind dämonisch und darum gefährbringend

²⁾ Vgl Citralakschana „die Gebieter der Menschen, die Herren, werden gemalt (in derselben Weise wie) die Gestalten der niedrigsten Menschen auf ihre Längen und Breitenmaße werden sie alle geprüft, und so werden die Maße durch Schätzung festgestellt Daher laßt man bei dem vom Weibe Geborenen sein eigenes Urteil walten, Nacken, Kopf, Nabel Brust, Lenden, Ober- und Unterschenkel Knie und beide Füße sollen in ihren Längenmaßen nicht häßlich wirken“

innere Schau Das Ineinander dieser Gestalten ist ein völliges Für-sich Sein, aber nicht das Für-sich-Sein einer verschwiegene Liebesnacht zweier glücklicher Geschöpfe, auch nicht das Für sich-Sein entfesselter reiner Naturkräfte, deren Walten nicht danach fragt, ob es gesehen wird, und welche Empfindungen sein Anblick auslöst, sondern es ist das Für-sich-Sein einer Polantität des Seienden, außer der nichts ist, was ist, die in ihrer Vereinigung das Ganze ist Fraglose Wirklichkeit, die den bezwingt, der ihrer reinen Anschauung fähig ist, Seinsaussage im Bildwerk, Metapher der Wahrheit, die schivaitischer Tantrismus prägte, stellt sich hier in durchsichtiger Gewandung buddhistischer Idee dem inneren Auge des Eingeweihten zur Schau Das Göttliche Wesen, das ewig ruhevolles Sein und ewig spielende Bewegung ist, lebt hier in unerbittlich unbewegte Form gehoben, dem oszillierenden Schimmer zeitgebundener Gebärde, der Vergänglichkeit des Moments entrückt, lebt hier in einem Gestus der Liebe, vor dem alles in Zeit und Raum Gebundene anstürmend sich brechende Brandungswelle des Verlangens wie langhin schwebend verebbende Seligkeit nur vergängliche Spiegelungen in umwölktem Bewußtsein sind.

Aus den Augen dieser ruhevollen, ganz von innen verklärten Angesichter, die unbewegliche Blicke ineinandertauchen, mag auch der Unerbittliche etwas von der Unerbittlichkeit der Wesensaussage indischer Kultbilder, der Unerbittlichkeit des Gebotes innerer Schau erraten, die sich in der geometrischen Strenge rein linearer yantras unzweideutig ausspricht Der unbedingte Ernst der Gottesnähe, der dort das Göttliche more geometrico schematisch faßt, darf, wenn er in der pratimâ more figurah redet, unerbittlich um menschliche Konvention und Moralgebote, die er nicht zerbricht, sondern als menschlich erfüllte unter sich weiß, wo er das Göttliche zeichnet, sich die adäquaten Symbole seiner Gotteserfahrung freiwählen Das Ineinander dieser Blicke spricht eine Endgültigkeit und ewig unerschöpfliche Vollkommenheit des Durchdringenseins beider Gestalten aus, die alle leidenschaftliche Bewegung als mögliche Metapher hinter sich laßt Dieses große Gegenüber der Häupter zweier Wesen, die unlöslich in eins verschmelzen sind, drückt ein Zwei-in-Einem aus, wie es kein Kuß mit seiner Verschmelzung sagen könnte, bei dem schweifend suchende und verweilend aufblühende Lippen nicht in die Sphäre der Zweitlosigkeit gelangen können, sondern in narvem oder ver zweifeltem Versuche, Unendliches mit endlicher Geste auszudrücken, von Bewegung zu Bewegung gleiten oder rasen, – nur um in ihrer Unerbittlichkeit die eigene Unzulänglichkeit zu erfahren Das Zwei in Einem von Gott und

Welt, von Mensch und Gott hat in der Sphäre der Erfüllung, wo Raum schwindet und Zeit stillsteht, seinen vollkommenen Ausdruck wie in der Verschränkung der Leiber so in dem ruhevoll gesammelten Blick dieser ineinander tauchenden Augenpaare, die ohne Unstetigkeit und Blinzeln (animische) sind, wie die Augen der Götter und wie der Blick des Yogin, der mit dem inneren Auge gotthafte Wahrheit schaut.

DER ORT DES KULTBILDES IN DER WELT DES GLÄUBIGEN

Ein bedeutender Text des jüngeren Buddhismus, „die Entfaltung des Korbes der Eigenschaften des Avalokiteschvara“¹⁾ gipfelt in der Übermittlung der „sechssilbigen großen Weisheit“²⁾ Sie ist es, die das Wesen des großen Heilbringers Avalokiteschvara mit magischen Silben im Reich der Sprache ausprägt, der rastlos in vielerlei Gestalt die Welten durchwandert, um ihre Wesen zur Erleuchtung zu führen, wofern er nicht dem Allerbarmer Amitâbha im westlichen Paradiese bei seinem Erlösungswerke zur Seite steht „Diese sechssilbige große Weisheit ist das innerste Herz des Avalokiteschvara, und wer um dieses innerste Herz weiß, der weiß um die Erlösung“³⁾ In ihr, die zum nationalen Gebet und Kennspruch im Bereich der lamaistischen Theokratie Tibets geworden ist, weil sein Kirchenhaupt, der Dalailama, als immer erneute Menschwerdung Avalokiteschvaras gilt, erscheint das hohe Wesen in weiblicher Gestalt, „Juwelenlotusblüte“ (Manipadma) genannt, wie Avalokiteschvara auch in China und Japan als Kwanyin Kwannon vorwiegend in weiblicher Form verehrt wird Die „sechssilbige große Weisheit“ ist eine Gebetsformel wie jene zahllosen anderen mantras mit denen ein Eingeweihter einen Aspekt des Göttlichen aufruft, um ihn innerlich zu verehren oder für den Kultakt in ein yantra einzusetzen Sie lautet „om Manipadme“⁴⁾ Der Karandavyuha nennt sie, da sie Avalokiteschvaras Wesen ausdrückt, die „Essenz des Großen Fahrzeugs“, – jener späteren Buddhalehre die besagt, daß alle Wesen werdende Buddhas sind, – und legt dem Bodhisattva „Der alle Hindernisse entriegelt“ (Sarvanivaranavischkambhin) die Worte in den Mund „Wer mir die große sechssilbige Weisheit gibt, dem

¹⁾ = Avalokiteschvaragunakarandavyuha „Karanda Byuha, a work on the doctrines and customs of the Buddhists ed by Satya Bratu Samasrami, Calcutta 1873

²⁾ = schadakschari mahavidya vollständiger noch die „Königin“ zubenannt
schadakschari mahavidya rajni (z B S 67 74, 80 83)

³⁾ S 67

⁴⁾ Vokativ

wollte ich die vier Weltteile voll siebenerei Juwelen schenken Wenn er zum Schreiben nicht Birkenrinde fände, noch Tintenschwarz und Papier, so sollte er mit meinem Blute Tinte machen, meine Haut statt Birkenrinde nehmen, mir einen Knochen spalten und zum Schreibrohr machen, und alles das tate meinem Leibe nicht weh Er soll mir wie Vater und Mutter sein und Ehrwürdigster der Ehrwürdigen“

Der Buddha Padmottama („Höchster Lotus“) hat unendlich viele Welten durchwandert, um in den Besitz der königlichen Großen Weisheit zu kommen Umsonst Schließlich gelangt er zum Buddha Amitabha und bittet ihn um die heilige Formel „Da sprach der In der Wahrheit Gekommene, Heilige, Wahrhaft Erleuchtete Amitabha zu Avalokiteschvara, dem Bodhisattva und Großen Wesen mit einer Stimme, die klang wie der Ruf des Kukuks „Sieh o Sohn aus edlem Hause, hier ist der In der Wahrheit Gekommene, Heilige, Wahrhaft Erleuchtete Padmottama um der Sechssilbigen Großen Weisheit willen durch viele hunderttausend Millionen zehn Millionen Welten umher gewandert, – gib ihm, o Sohn aus edlem Hause die Sechssilbige Große Weisheit, die Königin Der in der Wahrheit Gekommene wandert so umher!“ (Das tiefste Geheimnis seines Wesens, das ,innerste Herz des Avalokiteschvara“ vermag niemand so zu offenbaren wie er selbst) „Da sagte Avalokiteschvara zum Erhabenen „Sie darf keinem gegeben werden, der nicht ihr mandala gesehen hat, – wie sollte er die ‚Lotuszeichen‘ Fingerhaltung (padmanka mudra) annehmen? Wie sollte er die ‚Juwelenhaltende‘ Fingerhaltung (manidhara mudra) verstehen? Wie sollte er die Handhaltung „Herrscherin aller Könige“ (sarvarajendra) verstehen? Wie sollte er das vollige Reinwerden des mandala verstehen? – Dieses ist das Zeichen des mandala Ein Vierspitz (caturasra) fünf Handbreit im Umkreis In der Mitte des mandala soll er Amitabha zeichnen Zermahlener Saphir, Rubin, Smaragd und Kristall, zermahlenes Gold und Silber sind im Bilde des In der Wahrheit Gekommenen Amitabha zu vereinigen Auf der rechten Seite ist der Bodhisattva „Großer Träger des Juwels“ (Mahamanidhara augenscheinlich ein männlicher Aspekt Avalokiteschvaras, dem als weibliche Erscheinungsform Manipadmâ entspricht, wie die Manidhara mudra sein Wesen mittels Fingerstellung ausdrückt) anzubringen, auf der linken Seite ist die Sechssilbige Große Weisheit anzubringen (die im Reiche der Gesten als sarvarajendra mudra erscheint) vierarmig, gelbfarben¹⁾, mit mannigfachem Schmucke geziert In ihrer linken Hand ist ein Lotus anzubringen, in der rechten Hand ein Gebetskranz aus

¹⁾ scharabakanda gauravarna gelb wie ein Heuschrecken Ei

Nüsen. Zwei Hände sind zusammengefügt darzustellen in der Haltung (mudrâ) genannt „Herrscherin aller Könige“ (sarvarâjendrâ) Zu Fußten der Sechssilbigen Großen Weisheit ist ein (dienender) Geist voll magischen Wissens (vidyâdhara) hinzustellen In seiner rechten Hand ist ein Weihrauchlöf-
 fchen anzubringen, das Rauch auströmt In seiner linken Hand ist ein Korb
 anzubringen, der voll von vielerlei Schmucksachen ist. Und an den vier Toren
 dieses mandala sind die Vier Großkönige (die göttlichen Welthuter) anzu-
 bringen (vgl oben S 152, Anm 3) mit verschiedenen Waffen in den Händen
 In den vier Ecken des mandala sind vier volle Gefäße anzubringen, die mit
 vielerlei Edelsteinen angefüllt sind“¹⁾ -

Der Buddha Amitâbha fragt Avalokiteschvara, wie sich ein Eingeweihter
 helfen soll, wenn er zu arm ist, die kostbaren Farbpulver aufzubringen, mit
 denen das Bild des mandala verfertigt werden soll, und erhalt den Bescheid,
 dann sollten statt zermahlener Edelsteine und metalle Blumen und Wohl-
 geruche von den entsprechenden Farben verwendet werden Amitâbha fragt
 weiter, was geschehen soll, wenn auch diese nicht zu beschaffen sind? „Dann
 soll ein geistiges mandala vom Lehrer vorgestellt werden“ und „die Merkmale
 der mantras und mudrâs sind durch den Lehrer zu zeigen“ - Erst nach dieser
 Beschreibung erhält der Buddha Padmottama die sechssilbige hohe Weisheit²⁾

Es entspricht der Heiligkeit und unendlichen Kraft, Wesen zu erlosen,
 die dieser Formel innewohnen, daß ihre Entsprechung im Reiche der Sicht-
 barkeit wenn möglich aus edelsten Stoffen gefertigt sein soll Aber wenn
 Avalokiteschvara die sechs Silben ohne eine Beschreibung des mandala nicht
 mitteilen will, so hat das seinen Grund darin, daß die Formel als Gebilde im
 Reich des Schalls unvollständig und unbrauchbar ist, wenn nicht ihre Geschwister
 im Reiche inneren und äußeren Gesichts und in der Sphäre der Gesten hin-
 zutreten Soll diese Formel ein Geschöpf wandeln und zum Stand der Er-
 leuchtung hinüberführen, so muß ihr Wesen, das wunderwirkende und vor-
 bildliche Wesen Avalokiteschvaras, alle Sphären der Wirklichkeit und Akti-
 vität im Eingeweihten besetzen können Sprache, Vorstellungswelt, körper-
 liche Haltung und Bewegung Das yantra - im Fall des Kârandavyuha ein
 mandala - steht eben funktional in keinem Falle für sich, es bedarf, um zu
 wirken, des Wissens und der Übung jener andersgearteten Manifestationen
 des „innersten Herzens“ einer göttlichen Wesenheit, die es selbst in der Sphäre

¹⁾ Vgl Tafel 27/28 und die „Behälter, die von Perlen und Rubinen glitzern und
 immerdar in Strömen Schätze regnen“, im Schaubilde Ganeschas S 116

²⁾ S 73-76

des Sichtbaren zur Anschauung bringt. Aber auch im Reiche des Sichtbaren steht es nicht als einzige Manifestation da. Der hinduistische Tantrismus kennt den Menschen, der dem Eingeweihten als Offenbarung des Göttlichen gegenübertritt. In männlicher Erscheinung als Lehrer (guru), wie das Kulârnavâ-Tantra lehrt:

„Schiva, der allgegenwärtige, zu fein um wahrgenommen zu werden, der Trunkene, Ungeteilte, Unvergängliche, – der dem Himmel gleicht, der Ungeborene, Unendliche, wie wird er verehrt?

Darum eben hat Schiva die leibhaftige Gestalt des Lehrers angenommen und verleiht, wenn er hingebungsvoll verehrt wird Weltglück (bhukti) und Erlösung (mukti).

In Haut von Menschen gebunden wandelt der Höchste Schiva selbst leibhaftig zur Freude wahrer Schüler über die Erde.

Das dritte Auge auf meiner Stirn (Schiva selbst spricht) und die Sichel des Mondes und ein Paar meiner Arme verberge ich und wandle in Gestalt des Lehrers (guru) auf Erden dahin.

So wie ‚ghata‘, ‚kalascha‘ und ‚kumbha‘ alle dasselbe Ding meinen (nämlich einen Topf), so wird ‚Gott‘ (deva), ‚heiliges Wort‘ (mantra) und ‚Lehrer‘ (guru) gesagt, um ein und dasselbe zu bezeichnen“¹⁾.

Ebenso lehrt das Tantrarâjatantra:

„Wie zum Gott, so zum heiligen Wort, wie zum heiligen Wort so zum Lehrer, wie zum Lehrer, so zum eigenen Selbst (sei die Liebe des Eingeweihten): das ist die Rangordnung der Liebe (bhakti).

Den Lehrer soll er nicht für einen Sterblichen achten, achtet er ihn aber dafür, erlangt er niemals Vollendung (siddhi) durch heilige Sprüche (mantra) oder Verehrungen des Gottes (devapûjana)“²⁾.

Darum wird der guru in Preisstrophen, die der eingeweihte Schüler zu seinem Geburtstage sprechen soll, „Schiva“ genannt und „der die Form Schivas hat“ (schivarûpin), „der viele Gestalten annimmt“ aber „in Wahrheit eine einzige hat“, – er ist „die Sonne, die alles Nichtwissens Dunkel zerspaltet“, ist „greifbar gewordenen Geistiges“ (cid-ghana) und „sein Wesen ist Schiva“ (schivâtman)³⁾.

¹⁾ Kulârnavâ-Tantra XIII, 51, 52, 54, 56, 64. – Vgl. die Mondsichel am Schopfe, das Stirnauge und die vier Arme auf Tafel 21.

²⁾ Tantrarâjatantra I, 30, 38.

³⁾ Ebendort I, 96–98. Die fünf Preisstrophen sind von Avalon in seiner Introduction S. 17 übersetzt als „Hymn to the Guru“. Vgl. das verwandte Gebet Kulârnavâ-Tantra XVII 3–5.

Der Guru wird als Gott verehrt, aber er ist nicht von sich aus Gott, sondern als vollendeter Eingeweihter der göttlichen Wahrheit, wer an seiner Hand wandelt, befindet sich auf dem Wege zu seiner eigenen Vergottung, wenn er den guru als Gott verehrt. Da die Liebe zu Gott, zum Lehrer und zum eigenen Selbst im Grunde dasselbe meinen, – wie beim Topf sind nur die Namen verschieden, – ist die Vergottung des Lehrers der Weg zur eigenen Vollendung (siddhi)

„vollig ein und denselben wisse er sich immerdar mit seinem Lehrer, nicht daß sie zwei Wesen¹⁾ seien. Allen Geschöpfen erweise er Liebe, als wären sie er selbst“ heißt es im XII Kapitel des Kulārṇava-Tantra, das von den „Merkmalen der Liebe zu den Sandalen des Lehrers“ handelt

In solchen Vorstellungen und Vorschriften offenbart sich in der letzten Epoche rein indischen Geistes die gottähnlich aristokratische Haltung, die der brahmanische Eingeweihte altvedischer Überlieferung Jahrtausende vorher an sich entfaltet hat, die Haltung der Geweihten als „Götter auf Erden“. Der Mensch erkennt sich als Erscheinungsform des Göttlichen. Die Identität der Gottnatur in der zwiefachen Erscheinung von Lehrer und Schüler als letzte Wesenheit ihres Beieinander, die Aufhellung dieser Identität und ihre unterschiedslose Ausdehnung auf alles als Ziel dieser Beziehung, erklären besser als der esoterische Charakter der Tantralehre allein die strengen Anforderungen, die an das Wesen von Lehrer und Schüler gestellt werden. „Wer die Wahrheit nur sehen laßt, und sein Schüler wird im selben Augenblick zu Wahrheit und weiß sein Selbst (atman) als erlost, – der allein ist Guru, kein anderer“ heißt es im XIII Kapitel des Kulārṇavatāntra, das die Eigenschaften von Lehrer und Schüler angibt (Vers 96), aber dieses Wunder der Belehrung kann sich nur an erlesenen Schülern vollziehen, wie das Kapitel über die Einweihung zeigt. „Ein ganzes Jahr, oder ein halbes oder ein viertel Jahr soll ein Lehrer seinen Schüler sorgfältig mit dem Geiste oder auch mit der Tat prüfen²⁾“, ob er würdig und reif ist, die Weihe zu empfangen. Denn

¹⁾ ,advaitam – na dvaitam“

²⁾ Kulārṇava Tantra XIV, 19, eine Vorschrift, die an die alten Schüलगeschichten vedischer Zeit erinnert, an Satyakama Jabala und Dhaumya Āyoda. Vgl. noch Vers 18 zur Charakteristik des Lehrers. „Wenn ein Lehrer einem Schüler die Weihe erteilt aus Verlangen nach Geld, aus Furcht, Gier usw., erntet er den Fluch der Gottheit, und was er getan hat, bringt keine Frucht.“ Der Akt der Weihe ist keine Zauberei, sondern Mitteilung der im Lehrer vollzogenen Wesenswandlung an den Schüler, der in sich zur gleichen Wandlung reif ist. – XIII, 48 (der Lehrer soll sein.)

zwischen dem echten Lehrer und dem berufenen Schuler wirkt die Weihe wie ein alchymistischer Wandlungsvorgang „Wie vom Könige metallischer Essenzen (rasendra) durchtranktes Eisen zum Gold sein gelangt, so erlangt ein von der Weihe durchtränktes Selbst Schiva-sein“¹⁾.

Wie das Verhältnis des Schulers zum Lehrer durchaus in der Identität gottlichen Wesens seinen Sinn hat, jenseits der menschlichen Bewußtseinspaltung in Ich und Anderes (Du, Welt), und wie dieses Verhältnis in umfassender Liebe, die sich mit allem eines weiß, auf alle Geschöpfe ausgedehnt werden muß, wenn das Ziel der Einweihung zu seiner eigenen Gottnatur zu gelangen, erreicht werden soll, kann auch das Verhältnis von Mann und Frau zueinander durchaus kein anderes sein, als die vollige Einheit Schivas mit seiner schakti, der Hochsten Göttin, als das Verhältnis des gottlichen Paares, in dem das attributlose Eine (nirgunam brahman) zur höchsten mâyâhaften Entfaltung in eine Urpolarität auseinandertritt. Die Göttin ist des Mannes schakti, und wie im Lehrer das männliche Element der obersten polaren Entfaltung des Gottlichen Schiva, dem Eingeweihten als Mensch gegenübertritt, so begegnet ihm in seinem eigenen Weibe, dann aber auch in allem Weiblichen die gottliche schakti in personaler Form, deren spielende Entfaltung die ganze Welt und sein eigenes Selbst sind. An Stelle eines figuralen Kultbildes oder eines linearen yantras, in das der Eingeweihte das Gottliche, das in ihm selbst schlummert, einsetzt und verehrt, nachdem er es durch mantra, dhyâna und Auflegen der Hand auf seine Glieder (nyâsa) erweckt und ins Bewußtsein gehoben hat, kann er im Ritus des Kulatantra auch ein lebendes weibliches Geschöpf Kind, Mädchen oder Frau als Erscheinung der gottlichen schakti verehren. Das Kularnava-Tantra handelt ausführlich davon in seinem X Kapitel.

„Im Monat Âschvina soll er an neun Mädchen Verehrung vollziehen, in der Frühe soll der Eingeweihte sie einladen voller Gottesliebe (bhakti), reinen Sinnes“²⁾

„Ein reizendes kleines Mädchen, das ein Jahr alt ist und mit glückbedeu-

, nicht den Frauen noch dem Gelde ergeben vor Krankheiten und Ähnlichem gefest, erfüllt von der Seelenverfassung, ‚alles ist ich‘, aller Zweifelt (von Ich und Welt usw.) ledig (nirdvandva), fest in seinen Gelubden“

¹⁾ Kularnava Tantra XIV, 89 – rasendra = Mercurius, das alchymistische Quecksilber

²⁾ X, 20 – Die Neunzahl entspricht den neun Dreispitzen des Neun Dreiecks Gebildes im yantra der Göttin (vgl. S. 133, Anm. 2)

tenden Zeichen versehen, soll der Eingeweihte baden und darauf reinen Wesens die Verehrung der Göttin in der gehörigen Reihenfolge an ihm vollziehen. Wenn das Mädchen durch Baden und Salben rein ist, bringe er es auf den Sitz der Verehrung, setze es ein in das Gefäß der Gottheit (devatāsannidhi, nämlich in das lineare yantra, in das die lebende Gestalt als figurale Füllung eingeht) und verehere das Kind mit Wohlgeruchen, Blumen usw., mit Räucherwerk und Lichtern, mit leckeren Bissen, Speise, Trank usw. mit Milch, zerlassener Butter, Honig und Fleisch, mit Banane, Kokosnuß und anderen Früchten soll er sie erfreuen“¹⁾

Ein menschliches Abbild der Göttlichen Kraft, die sich attributhaft in weiblicher Gestalt offenbart, ist als figurales yantra geeignet, wenn der Eingeweihte in ihm nicht das individuelle menschliche Wesen sieht, sondern in ihm die Gottheit weiß. „Wenn er ein geschmücktes kleines Mädchen (bāla) sieht, soll er denken, es sei die Gottheit seines Herzens, darauf soll er es in der Meinung, es sei die Gottheit (devatābuddhi) verehere und dann weg schicken“²⁾ Aber diese Verehrung der Gottheit in Gestalt lebender Weiblichkeit ist an die Verwendung eines yantras als kultischer Sitz der verehrten Person gefunden. „Geschieht die Verehrung ohne yantra, so hat die Gottheit keinen Gefallen daran“³⁾ – eine Vorschrift, die nebenbei dazu dienen konnte, dem Kultakt seine rituelle Strenge zu sichern. Ihr Hauptzweck ist, durch Einsetzung der menschlichen Figur in das lineare Ordnungsschema der göttlichen Wesenheit, das Menschenkind zum vollgültigen Gefäß des Göttlichen zu machen, das verehrt werden soll.

Ebenso soll man „am neunten Tage der zu- und abnehmenden Mondphase neun kleine Mädchen, die ein bis neun Jahr (d. h. eines immer ein Jahr alter als das andere) alt sind“ verehere. Sie stellen neun Aspekte der Gottheit dar“⁴⁾ „In der Meinung, sie seien die Gottheit (devatābuddhi), verehere sie der Eingeweihte“⁵⁾

„Oder aber der Eingeweihte (mantravid) verehere in Gottesliebe (bhakti) neun Nächte hindurch neun junge Mädchen im ersten Jugendschmelz (yauvanārudha pramada), die schon sind“⁶⁾, mit dem gleichen Ritual

¹⁾ Ebenda 21-23

²⁾ Ebenda 25

³⁾ X, 109

⁴⁾ X, 27-33 Ihre Namen als Aspekte der Gottheit sind Bala, Schuddha, Lakṣmī, Malini, Vasundhara, Sarasvatī, Rama, Gauri, Durga (27)

⁵⁾ X, 30

⁶⁾ X, 34 Unter diesen neun Aspekten der Gottheit figurieren laut der Namenreihe Hummer, große Bestürzung, „die Schreckliche“, Wunsch, Erkenntnis, Tat

Weiter heißt es „am Freitag soll er ein schönes Mädchen, das er mag, (kântâ) im ersten Jugendschmelz, mit allen Gutes verheißenden Zeichen versehen, das ihm gefällig ist, das reizend und schon über die Pubertät hinaus ist¹⁾, einladen und zu sich rufen Er soll ihren Leib durch Baden und Salben rein machen und sie auf den Sitz setzen Mit Wohlgeruchen, Blumen, Gewand und Schmuck soll er sie schmücken, wie es Vorschrift ist, darauf soll er sich selbst mit Wohlgeruchen, Blumen usw schmücken Er soll die Gottheit in das Mädchen hineinversetzen und ihr Opfer darbringen durch die Reihe der Handauflegungen (nyasakrama) Nachdem er die Verehrung in den üblichen Formen abgewandelt hat und ihr Weihrauch und Licht dargebracht hat in der Meinung, sie sei die Gottheit, soll er sie in Gottes liebe mit Dingen, die die sechs Geschmacksarten an sich haben²⁾, mit Fleisch und anderen Speisen und Leckerbissen erfreuen Sieht er sie auf der Höhe der Freude angelangt (praudhantollasasahita), soll er den heiligen Spruch der Göttin (manu mantra) murmeln, selbst von der Lust der Jugendkraft erfüllt (yauvanollasasahita), mit seinen Gedanken ganz in das Schaubild der Gottheit versenkt Nachdem er, ohne daß in seinem Geiste eine Veränderung vor sich geht, eintausendundachtmal³⁾ ihr den gemurmelten Spruch usw dargebracht hat, verbringe er die Nacht mit ihr Wer in dieser Form drei, fünf, sieben oder neun Freitage Verehrung ubt, dessen frommer Gewinn (punya) ist nicht zu zahlen“⁴⁾

Das Tantrarajatantra lehrt, wie die Verehrung eines bestimmten Aspektes der universalen Göttlichen schakti „Nitya Nitya“ genannt, mit Hilfe von sieben jungen Frauen vollzogen werden soll diese Göttinnen (– Aspekte der Nitya Nitya) stelle er in der beschriebenen Erscheinung vor seine innere Schau und verehere sie in den cakras Ebenso setze er in den sieben cakras sieben junge Frauen ein, die das Aussehen der Göttinnen haben (tad varna) und reizende Erscheinungen sind, und verehere sie der Reihe nach wie oben beschrieben ist Mit Blumen, Gewändern Wohlgeruchen, Blut und anderen Speisen stelle er sie zufrieden Sind sie zufriedengestellt, so sind auch die schaktis, die ihnen gleichen, zufriedengestellt“ (XVI, 89, 91/92)

¹⁾ puschpini = eine die die Blume hat d h menstruiert

²⁾ Namlich beißend sauer süß salzig bitter, zusammenziehend

³⁾ Vergrößerung der z B bei Namenslitaneien die eine Gottheit in ihren Aspekten umgreifen wollen, beliebten Zahl $9 \times 12 = 108$ und hier verwendbar, da durch neun teilbar

⁴⁾ X, 39–46

Neben diesen zu besonderen Kultzwecken herangeholten Offenbarungen der göttlichen schakti in menschlicher Gestalt, steht ihre naturgegebene Erscheinung als Gattin des Eingeweihten. Sie heißt „sva schakti“, „die eigene schakti¹⁾“. Im Kulacudâmanitantra, dem „Scheiteljuwel der Kula-Lehre“ faßt die göttliche schakti ihre Beziehung zum Göttlich Mannlichen, zu Schiva, in Worten zusammen, die das Verhältnis der Gatten zueinander in den Vorstellungen und Bräuchen der Tantras erhellen

„Ich gehe ein in deinen Leib, mit der schakti vereint sei voller Macht (prabhu) Außer mir ist keine Mutter, die Erzeugtes zur Erscheinung bringt Darum wenn Erzeugtes sich entfaltet, findet sich Sohnschaft bei dir

Außer dir ist kein Vater, der Erzeugtes zur Erscheinung bringt, darum bist du allein (mein) Vater und kein anderer Zuweilen hast du die Form des Vaters, zuweilen trägst du des Lehrers Form, zuweilen stehst du im Stande des Sohnes, zuweilen bist du mein Schüler²⁾

Aus der Vereinigung von Schiva und schakti entfaltet sich die Welt Alles besteht aus Schiva und schakti, was immer in der Welt ist Darum bist du überall, – überall bin ich, o Großer Herr! Alles bist du, o Herr der Gotter, und alles bin ich, du Ewiger!“³⁾

In solchen Worten ist das unlösliche Verbundensein altindischer Gatten, ihr „Zwei in-Eins“, das durch den Flammentod der Witwe den letzten und nach außen sichtbarsten Ausdruck fand, das in ihm über die Episoden von Tod und Wiedergeburt sein eigenes Dasein für die unendliche Fluchthnie indischer Zeiträume bejahen wollte, zum anschaulichen Symbol göttlichen Wesens erhoben. Das Geheimnis des Göttlichen, daß es, von seinem weiblichen Aspekt aus betrachtet, Vater und Sohn zugleich sei ist die Spiegelung einer alten Anschauung von der Rolle der Frau als Gebärerin des Gatten. Manus Gesetzbuch hat diese Anschauung in der Formel (IX, 9) zusammen gefaßt „Die Gattin (jaya) ist darum Gattin (jaya) weil der Mann in ihr von neuem geboren wird (jayate)“ – Die Gattin ist die Mutter des Gatten, weil

¹⁾ Z B Kulacudamanitantra (Tantrik Texts, Vol IV) II 29 (auch nityakanta genannt II, 30) im Gegensatz zur „Frau eines anderen“ = para schakti

²⁾ Die Selbstoffenbarung der Tantras geht im Spiele von Zwiegesprächen des Göttlichen mit sich selbst vor sich das in Schiva und schakti auseinandertretend, bald mit seinem mannlichen bald mit dem weiblichen Teil die Rolle des Lehrers gegenüber dem anderen übernimmt

³⁾ Kulacudamanitantra VII, 81–86

sie Mutter seines Sohnes ist, in dem der Mann zu neuem Leben, zu irdischer Unsterblichkeit erstet¹⁾

Alles was in der Welt ist, ist Schiva und schakti in der Vereinigung der Gatten stürzt die polar gespannte Zweiheit des Gottlichen in eins, in ihr tritt menschliches Bewußtsein über die Grenzen seiner Vereinzelung ins Reich der Übergegensatzlichkeit und hebt sich in seiner Polarität auf (es wird nir dvandva) Die eheliche Erotik ist ein Weg zur Erfahrung der eigenen Gottnatur in der Aufhebung von Ich und Du, im Versinken der Welt, in der Übergegensatzlichkeit von Lust und Schmerz usw

Diese Auffassung des ehelichen Eros, in der die Gatten sich als Schiva und schakti begreifen, bringt das primitive Triebleben zur Selbsterkenntnis seines Wesens, wandelt natürlichen Drang zum gelassenen Spiele des Göttlichen, verklärt das Sinnliche und vergottlicht die eheliche Gemeinschaft²⁾

So schildert das Kularnava Tantra im XVIII Kapitel, das dem Liebesgottes geweiht ist, die Vereinigung der Gatten als Heimkehr des Gottlichen aus seiner Zerspaltenheit im menschlichen Bewußtsein in der Begriffssprache der Samkhyalehre „Der Mann, dessen Leib schillernd spielendes Ichgefühl ist (ahamkara), dessen Glied³⁾ der innere Sinn (manas) ist, der Statte der Wahnbefangenheit ist, soll sich mit dem Weibe vereinen, dessen Leib Vernunft (buddhi), dessen Schoß Denken (cittam) ist ‘ Wer, die Liebesvereinigung sich immer so deutend, seine Frau liebt, der erlangt Lebensglück (bhukti) und Erlösung (mukti) und berückt das Frauenherz“ ⁴⁾

Die Sámkhyalehre laßt aus dem „Unentfalteten“ (avyaktam) als stoff

¹⁾ Auf der Anschauung, daß der Sohn durchaus nichts anderes als der verjungte Vater sei, beruht ja der Ahnenkult und damit die brahmanische Familienordnung (die der Lehre von der Seelenwanderung standgehalten hat, obschon durch sie ihre Grundanschauung aufgehoben wurde) Vgl Äschvalayanas hausliche Brauche I, 15, 9/10 „Wenn der Vater von der Reise heimkehrt, umfaßt er den Kopf des Sohnes und murmelt , Aus Glied um Glied entstehst du, vom Herzen her wurdest du geboren Du bist mein Selbst mit Namen ‚Sohn‘, als solches lebe hundert Herbste Damit küßt er ihn dreimal auf den Kopf“

²⁾ Vgl Kularnavatantra V, 111/12 , Wer aber mit seiner Gattin als der schakti umgeht (sevayet) ist ein Diener der schakti (schaktisevaka)“ „die anderen sind Frauenknechte“ (strinisevaka)

³⁾ Hier mit „schiva“ bezeichnet, dem Ewig Männlichen, – wie umgekehrt das Lingam die gewöhnlichste Darstellungsform Schivas in Tempeln ist, und Naturgebilde, die einem lingam ähneln, Ziele für Wallfahrer sind

⁴⁾ XVIII, 27/28

liches Wandlungsprodukt die Vernunft (buddhi) als das „Große“ hervor-
gehen, aus der sich in weiterer Wandlung das Ichgefühl abspaltet; aus ihm
differenziert sich wiederum der Innere Sinn, die fünf äußeren Sinnesvermögen
und fünf Vermögen der Aktivität, aus dem Ichgefühl wächst schließlich in
grober und feiner Stofflichkeit die äußere Welt hervor, entsteht zum Ich das
Andere. Das Denken (cittam) hat in der Reihe der Sâmkhyabegriffe keinen
besonderen Platz für sich, es ist Funktion der Vernunft (buddhi).

Hier wird gelehrt, daß die Vereinigung von Mann und Frau zu begehen
sei als der entscheidende Heimgang der höchsten Entfaltungsformen des
Unentfalteten in seine eigene unterschiedslose Einheit. Der menschliche Akt
ist symbolischer Vorgang und sinnliches Substrat, an dem die einzelne Seele
zur Erfahrung ihrer allumfassenden Gottnatur kommen soll, ist ein Sakra-
ment, das den verwandeln soll, der in seine Bedeutung eingeweiht ist¹⁾.

In allem Weiblichen die göttliche schakti sehend, überschreitet der Tantris-
mus in der „Kula-Lehre“ die Grenze der ehelichen Gemeinschaft. „Kula“,
die „Familie“ als Gemeinschaft von Mann, Weib und Nachkommenschaft,
als das ‚Drei-in-Eins‘ ist das Zeichen für die völlige Identität von Erkennen-
dem, Erkennen und Erkennbaren –: vom ‚Messenden‘ (mâtâr), wie es heißt,
‚Maß‘ (mâna) und ‚Ermeßbaren‘ (meyâ), das heißt von ‚Einzelseele‘ (jivâ),
‚Erkenntnis‘ (jnâna) und ‚Allem‘ (vischvam), nämlich der Mannigfaltigkeit
der Erscheinungswelt. Sie sind ‚Drei-in-Einem‘ als Manifestationen ein und
derselben schakti, die nur dem unwissenden, in seinem vereinzelnden Kontur
befangenen Bewußtsein verschieden erscheinen.

Die Erfahrung ihrer Einheit ist durch keine bloße Reflexion zu gewinnen,
ihre wahre Einverleibung kann nur das Ergebnis eines Wandlungsprozesses
sein, der – wie aller Yoga – die Aktivität des ganzen Menschen fordert. Die
Schranken menschlichen Einzeldaseins müssen nicht nur gedanklich über-
flogen werden, sie müssen kultisch aufgelöst und zertan werden, denn die
Heimkehr des Gottlichen aus der Unterschiedlichkeit zur übergegensätz-

¹⁾ Hier ist die schon Jahrtausende vorher in der vedischen Theologie gultige An-
schauung von der Wunderkraft des Wissens lebendig: „yo evam veda“ – „wer
es so weiß“. wer um den verborgenen Sinn eines ritualen oder profanen Aktes
weiß und ihn mit diesem Wissen übt, tritt damit in den Kreis der Beziehungen, in
den Wirkungszusammenhang der Kräfte, die sein geheimes Wissen in ihrer Wir-
kung begreift – Eine Grundtatsache aller religiösen Erfahrung und Erziehung,
die damit anhebt, daß sie an der profanen Welt eine Sinngebung aus einem neuen
Mittelpunkt heraus vollzieht, die ihrem Adepten erfahrbar ist.

lichen Einheit ist kein Flug des Geistes, sondern eine Wandlung in der Sphäre des Seins. Als Einzelwesen ist der indische Mensch in seinem ganzen Lebensgange gebunden durch sittlich-religiöse Ordnungen, die, als göttlich gesetzt, ihn von der Stunde seiner Geburt an umfassen und je nach seiner Herkunft und seinem Geschlecht in ihrem Pflichtenkreise differenzieren sind. In ihrer Erfüllung weiß und betätigt sich der Mensch fortdauernd in seiner Besonderheit, ihre treue Erfüllung verheißt ihm zwar ein glückliches Dasein auf Grund rechten Wandels in diesem wie in kommenden Leben, hält aber sein Wesen in seiner Vereinzelung unerlost fest. Daher erschaut die Kula-Lehre einen Weg zur göttlichen Übergegensätzlichkeit darin, die Bindungen, die das Einzelleben halten und tragen, zu durchbrechen, – nicht in profaner Unmoral, sondern in kultisch streng geregeltem Ritus, in den Kula-Gebräuchen (kulā cara)

Wie lebenszerstörende Gifte, die, in richtiger Form zur rechten Zeit verabfolgt, das Leben retten können, verordnet der Kulācāra das im Alltagsleben Verbotene als kultische Ingredienzen seines Sakraments, die dem Eingeweihten den Weg zur Vergottung aufzuweisen. Diese Ingredienzen werden kurzweg die „fünf M's“ (Ma-kāra-pancaka) genannt: Alkohol (madya), Fleisch (māmsa), Fisch (matsya) und außereheliche Liebesvereinigung (maithuna).

Als Fünftes kommen Hand- und Fingerstellungen (mudrās) hinzu. Diese alle „erfreuen die Gottheit“¹⁾. Der Genuß der ersten vier gilt im profanen Leben als mehr oder minder schwere Sünde. Es ist nicht nur ihre elementare Funktion, berauschend und entfesselnd zu wirken, die sie zu sakramentalen Essenzen macht, viel mehr ihre Eigenschaft, daß sie, kultisch geadelt und in ein Zeremoniell gebracht, den Eingeweihten der moralischen Ordnungssphäre seines Alltagsmenschentums entrücken. Das Pathos der Antithese gibt dem Verworfenen die Würde des Geheiligten. Die Gebote, die dem Einzelnen im profanen Leben seine Grenzen ziehen und seine Haltung bestimmen und die äußeren Dinge als erlaubt oder verboten konturieren, werden rituell aufgehoben, um einer kultischen Erlebnissphäre des Unterschiedslosen, Übergegensätzlichen Raum zu geben. Aufgabe des Eingeweihten ist es, in diese Sphäre einzutreten, um sich in ihrem Medium als ein völlig anderer zu erfahren, als er sich im Alltagsleben wissen konnte und durfte. Die Haltung des Vollendeten, übergegensätzlichen Vergotteten wird im Ritual vorgegenommen, um, erfahren und geübt, vom Eingeweihten sich einverleibt zu werden, damit die Wesenswandlung sich an ihm vollziehe. Die ideale Haltung.

¹⁾ Kulārnavatānta X, 5

die der Eingeweihte als Ziel erstrebt, muß von ihm in ritueller Aktivität vorweggenommen werden, um ihm zur Natur zu werden. Wie der buddhistische Adept des „Kreises der Seligkeit“ sich selbst als Mahāsukha mit der weiblichen Gestalt im innersten des mandala vorstellt (vgl. oben S 81), so nimmt der Eingeweihte des Kulācāra die Haltung des höchsten Śhiva ein, der unlöslich mit der śhakti verschmolzen ist. Und da Śhiva und śhakti allerwärts sind, hebt er die begrenzende Bindung an die eigene Gattin (śva-śhakti), die ihn als Einzelexistenz bestimmt, auf und eint sich für die Dauer des Kultakts mit einer para-śhakti¹⁾ Er verlegt dabei ins Reich des Sinnlich-Leibhaftigen, was der buddhistische Adept des Śhrīcakrasambhāra in der Aktivität innerer Bildvorstellung vollzieht. Wer eine Wahrheit wahrhaft lebt – in innerer oder äußerer Aktivität –, kann erfahren, daß sie wahr ist. Es gibt keinen anderen Weg zu ihr, – nur einen anderen von ihr her – die Gnade.

Es ist das technische Geheimnis des Kulācāra, kultisch zu verordnen, was profan verpönt ist, denn die unterschiedslose ubergegensätzliche Haltung des reinen Göttlichen und das um und um unterschiedlich bestimmte und begrenzte menschliche Sein stehen einander polar gegenüber. Zwischen ihnen scheint kein Weg der Übergänge, nur der Aufhebung möglich

„Die Freude, die aus der Hingabe an Alkohol, Fleisch und Frauen entsteht, ist Erlösung (moksha) für die Wissenden, Todsünde aber für die Nichteingeweihten.

Śhiva hat den Kula-Pfad gezeigt: was in der Welt (der Nichteingeweihten) gemein ist, ist erhaben, was in der Welt erhaben ist, ist gemein. Schlechter Wandel (anācāra) ist rechter Wandel, was verboten ist (akāryam) ist höchste Pflicht (kāryam)

Was zu trinken verboten ist, soll Getränk sein, und was zu essen verboten ist, soll Speise sein, womit man sich nicht vereinigen darf (agamya), damit soll man sich vereinigen (gamya), wenn man ein Kaulika (Anhänger des kulācāra) ist “

Damit man die unterschiedslose Einheit aller Dinge erfahre
„Nicht Gebot noch Verbot, nicht frommes Werk noch Sünde, nicht Himmel noch Hölle gibt es für die Kaulikas,

Feinde werden zu Freunden, offenbar werden Herren der Erde zu Sklaven, alle Menschen werden zu Verwandten für Kaulikas

Die ihr Gesicht abwandten kehren es freundlich zu, alle Stolzen bezeigen Ehrfurcht, die Hemmenden werden zu Förderern für die Kaulikas,

¹⁾ para = der andere

der Tod wird zum Arzt, offenbar wird das Haus zum Himmel, heilig wird der Verkehr mit Frauen für die Kaulikas “

Der Adept des kulacara ist ein Yogin und wenn er sein Ziel übergegensätzlichen Seins erreicht hat, ist er der Welt, die in Unterschiedlichkeit und Konturen lebt, Ärgernis, Gespott und Ratsel

„Der Erlöste spielt wie ein torichtes Kind, der Herr des kula wandelt einher wie ein Stumpfsinniger (jada, Idiot), wie ein Irrer (unmatta) redet der Weise, der Yogin des kula “

Lebt der Vergottete wie andere Menschen, so geschieht es in Anpassung an ihr Treiben, um ihnen zu helfen

„Der Yogin genießt die Sinnenfreuden, um den Menschen zu helfen, nicht aus Verlangen, allen Menschen gefällig spielt er auf Erden,“ und verhüllt damit sein wahres Wesen

„alles verdorrend wie die Sonne, alles verzehrend wie das Feuer ist der Yogin, alle Genüsse genießt er und doch bleibt kein Makel an ihm haften Er ist allesberuhrend wie der Wind, allesdurchdringend wie der Äther “

Denn er ist Schiva geworden Schiva sagt von sich

„Nicht auf dem Kailasa wohne ich, nicht auf dem (Weltberg) Meru, noch auf dem (Berge) Mandara wo die ‚Wisser des kula‘ weilen, da weile ich“¹⁾

Schiva, mit schakti unauflöslich vereint, ist Zwei in Eins Wer das weiß, sieht zwei große Ziele indischer Spekulation und des Yoga unter sich das Eine, „Zweitlose“ des Vedanta, und die „Zweiheit“, deren rechte Scheidung (viveka) die Seele aus der Verstrickung in den Samsara löst (Samkhya Yoga) Schiva schakti sind eines und zwei sie sind das in sich Ruhende, unterschiedslose Göttliche und sind seine Entfaltung zur Welt im Spiel der eigenen maya, die schakti ist

„Manche streben nach dem Zweitlosen (advaitam), und andere streben nach dem Zweifachen (dvaitam) Mein wahres Sein (tattva) erkennen sie nicht, das der Zweiheit wie der Zweitlosigkeit bar ist“²⁾

Darum sind Weltgebundenheit (samsara) und Erlösung eines, darum sind dem Adepten des Yoga die Freuden der Welt (bhoga) nichts Verwehrtes Solange zwischen Askese und Sinnenfreude eine Grenze gezogen wird, ist das Wesen des Göttlichen, das Zwei in Eins von Schiva und schakti, von reinem Sein und Spiel der maya nicht begriffen Freilich muß die Sinnenfreude als Ingrediens des Yoga gefaßt und als Bestandteil heiligen Lebens geheiligt

¹⁾ Kularnava Tantra IX 50, 55–58 60, 61 63 72 75–77, 91

²⁾ I, 110

werden durch das Wissen, daß sie es ist, die den Menschen schiva-schakti haft gotthaft macht.

Schiva spricht zur Schakti: „Wozu viele Worte, – vernimm, Geliebte meines Lebens nicht ist ein Wandel (dharma) gleich dem Kula-Wandel . . . wenn der Asket (yogin) nicht zugleich Sinnenmensch (bhogin) ist, wenn der Sinnenmensch (bhogin) nicht zugleich Asket (yogin) ist, (findet sich keine Vollendung der Übergegensätzlichkeit), darum ist die Kula-Lehre, deren Wesen Askese und Sinnenfreude ist (yogabhogâtma) allem überlegen, o Liebe! Offenbar wird Sinnenfreude (bhoga) zur Askese (yogâyate), Sünde wird zu frommem Werk, und zur Erlösung (moksçâyate) wird der Samsâra im Kula-Wandel, o Herrin des Kula“¹⁾

In der Gleichsetzung von yogin und bhogin findet der jahrtausendalte Gegensatz von Askese und Weltfreude seinen Ausgleich, die Kluft zwischen dem Absoluten und der Welt der mâyâ schließt sich beide sind eines in der schakti²⁾

Die Verwendung der para schakti als lebendiges Ingrediens des yantras der Göttin findet seine Rechtfertigung in dem Satze „Zwei Worte bezeichnen Bindung (bandha) und Erlöstheit (mokscha) „mein“ und „mein los“ (nir-mama), mit „mein“ wird die Einzelseele festgehalten, mit „nicht mein“ wird sie erlost³⁾. „Die kultische Vereinigung mit der paraschakti geschieht im „Sçri-cakra“, im „Kreise der Seligkeit“, dessen Aktualisierung auf der Ebene innerer Schau für Buddhisten z. B., der „Sçricakra“ des Mahâ-

¹⁾ Kularnavatantra II, 22-24

²⁾ Es verdient angemerkt zu werden, daß die Buddhalehre auch außerhalb ihrer tantristischen Form in diese Verschmelzung von yogin und bhogin eingemündet ist, nämlich in ihrem geistigsten Zweige, dem japanischen Zen Vgl. die Originalquellen, die Schûej Ôhasama, der designierte Patriarch des Rinsai Zweiges der Zen-sekte zusammen mit August Faust erschlossen hat „Zen, der lebendige Buddhismus in Japan“ (F. A. Perthes, Gotha und Stuttgart 1925), „Weder Sünde noch Glück, weder Gewinn noch Verlust hat hier eine Stätte Du darfst nicht fragen, nicht suchen inmitten der Natur des vollkommenen Nirvana“ (S. 72) – „Trinkt und eßt, wie es euch gefällt, inmitten der Natur des vollkommenen Nirvana!“ (S. 73) Vgl. ferner die bezeichnenden Geschichten von Jusze und von den beiden Mönchen, S. 89 – Verwirklichung der Übergegensätzlichkeit ist das Ziel aller Zen-Übungen, deren traditionelle „Aufgaben“ literarisch als „Probleme“ fixiert sind, vgl. unter ihnen besonders Problem 2, 27, 28, 31 (2) und in der Einleitung Prof. Ôhasamas, S. 7/8, 25-29 und 33

³⁾ Kularnava Tantra I, 111

sukha, dessen Darstellung im figuralen Kultbilde z. B. Bilder Vajradharas sind, denen als rein lineares yantra hinduistischer Prägung das schri yantra mit seinen ineinander verschlungenen männlichen (vahnī-) und weiblichen (schakti-) Dreispitzen entspricht. In der „cakra-pūjā“, in der Verehrung des Schri-cakra wird der Verehrende selbst zum Ingrediens des yantra (hier cakra genannt). Er selbst wird zusammen mit der paraschakti wesentlicher Bestandteil seiner figuralen Füllung, um sich, vereint mit der para-schakti, als Schiva-schakti zu erfahren. „Nur Gottliches mag Gott verehren“¹⁾ – der Eingeweihte propiziert die Gottheit seines Herzens, seine verborgene Gottnatur, um deren übergegensätzliche Erfahrung er ringt, nicht in ein yantra, sondern weckt die schlummernde Gottheit in sich selbst, um als das Göttliche, das er ist, den kultischen Kreis zu betreten. Mit seiner para-schakti spielt er den Gott – er nimmt ihn – um das Wissen von der eigenen Gottnatur zum Sein zu wandeln²⁾.

¹⁾ „nādevo devam arcayet“ ein anonymes Zitat bei Bhāskararāya (S 277), dem ein sinnverwandtes folgt „zu Schiva geworden soll er Schiva Opfer darbringen“ (Schivo bhūtvā śhivam yajet). Ebendort ein Zitat aus dem „Geheimnis der heiligen Überlieferung“ (Āmṇayarāhasya) „Die Gottheit, die das eigene Selbst ist (ātma devatā), ist mit Wohlgeruch und anderen Dingen, die von den Toren der Sinne aufgenommen werden können, im Wesen des Wissenden zu verehren (der da weiß) ich bin der Gott (mahāmakha)“.

²⁾ Neben dem Fall der cakrapūjā, wo der Eingeweihte mit einem eingeweihten weiblichen Wesen als göttliches Paar innerhalb des yantras figuriert, ist auch der andere – theoretisch zu erwartende – Fall belegt, wo er allein auf dem Sitz des Göttlichen Platz nimmt, um seine eigene Göttlichkeit zu erfahren. Der Nityāśchodaschikārnava lehrt II, 10/11, einen Ritus, mittels dessen der Eingeweihte Macht über andere Wesen erlangen will. „Der Eingeweihte nimmt in der Mitte des cakra Platz und stellt sich selbst ganz und gar rötlich vor und das Objekt seiner Wünsche (śādhya) denkt er sich von gleicher Farbe. Dann wird er von allen Reizen schön und ein Liebling aller Welt.“ Bhāskararāya zitiert hierzu einen Vers aus einem anderen Tantra: „er soll sich selbst von rötlichem Glanze vorstellen, der wie der Glanz von tausend aufgehenden Sonnen ist, und auch das Objekt seiner Wünsche soll er sich rötlich vorstellen.“ Die Röte ist hier (wie die rote Leibesfarbe der Tripura sundarī) Symbol des Verlangens und Hindrängens nach der Erscheinungswelt. Etwas Verwandtes ist es, wenn der Eingeweihte Kleidung und Schmuck in den Farben der Gottheit anlegt, um in dieser weniger drastischen Form seine Einheit mit ihr zum Ausdruck zu bringen. Bhāskararāya bringt dafür im Kommentar zu IV, 36, ein Zitat aus dem Jñānārṇava bei.

Im yantra der cakrapûjâ, dem der Eingeweihte selbst als figurales Fullsel dient, erreicht das yantra dem Formenbestand nach den äußersten Grad stofflicher Dichte, lebhafter Wirklichkeit. Hier steht der Gegenpol zum yantra rein innerlicher Schau, das vor dem inneren Auge aufgebaut, verehrt und eingeschmolzen wird. Zwischen diesen beiden esoterischen Typen des yantras, von denen wir Uneingeweihten des Westens nur durch die literarische Tradition bekannt gewordener Geheimlehren wissen, stehen die figuralen Kultbilder (pratîma), die figural gefüllten Ordnungsschemata (mandala) und die rein linearen Gebilde (yantra), deren Funktion und Wesen von diesen beiden esoterischen Extremen her für unser Auge Licht empfängt, deren Ort in der geistigen Welt Indiens durch ihre Mittelstellung zwischen diesen beiden und durch die Ideologie, die allen, stofflich und formal so verschiedenen yantra Typen gemeinsam ist, bestimmt wird.

Gegenüber der Rolle der Vorstellungskraft im Akt der Andacht ist die Rolle des Geräts (yantra), dessen sie sich als Stütze bedient, sekundär. Darum kann es so grundverschiedene Formen tragen. An Stelle der lebendigen menschlichen pratîma, die in ein lineares Ordnungsschema als Sitz (pîtha) eintritt, kann auch ein Topf mit abgekochtem Wasser als Behälter der Gottheit treten, in dem sie eingesetzt und verehrt wird¹⁾ – Oder ein Ding, das formal mit den von Menschenhand gefertigten yantras nichts gemein hat, kann zum Stützpunkt des inneren Schaubildes dienen. Neben der spiegelnden Wasserfläche eines Topfes in linearem Ordnungsschema eignen sich leuchtende Objekte gut. Der Eingeweihte projiziert etwa sein inneres Schaubild der Gottheit samt den Gestalten ihres Gefolges in die Flamme einer Lampe und verehrt sie in ihr der Vorschrift entsprechend²⁾ – Während der täglichen Morgenandacht (sandhya) geschieht die Verehrung der Gottheit des eigenen Herzens, indem ihr Schaubild in die Sonnenscheibe, die eben über den Horizont heraufkommt hineingeschaut wird. Samt ihren Gefolgsgottheiten geht sie in das Sonnen Rund (surya mandala) ein – die vollständige figurale Füllung eines linearen yantra oder mandala³⁾. Schließlich kann auch der kultische

¹⁾ Tantrarajatantra II, 66 vgl. auch II 59 ff und XVI 77 (wo 6 cakras in 6 Wassertöpfe gesetzt werden sollen um in ihnen sechs feindvernichtende shaktis zu verehren)

²⁾ Kularnavatantra X 75–79, dîpe savaranâm devîm dhyatvâ vidhivad arcayet “

³⁾ Kularnavatantra X 55 ff. Eine verwandte Projektion des Schaubildes der Gottheit bei einem Liebeszauber findet sich in Nityaschodaschikârnavâ IV 42–45

Akt des Heimgangs zur übergegensätzlichen Gottnatur, den der Eingeweihte in Bildentfaltung und -einschmelzung ubt oder durch Betreten des schri-cakra, auch durch mudrās (Hand- und Fingerstellungen) vollzogen werden. Das Kulārnavaṭantra lehrt z. B. (VI, 96) „Die schakti seines eigenen Inneren laßt der Eingeweihte sich erheben und erfreut die Gottheiten seines Leibes,“ – nämlich indem er ihre liebende Vereinigung herbeiführt. Er selbst ist ja Schiva und schakti – „Der Daumen“ – das ist der lingamhafte unter den Fingern, – „ist Gott Bhairava (d i Schiva); der Mittelfinger“ – im Indischen weiblich: madhyamā „die mittlere“ d i auch die yoni – „ist Candikā (ein Aspekt der schakti Schivas) Indem er Daumen und Mittelfinger vereinigt, stellt er die ‚Familie‘ (kula-santati) zufrieden“ D. h. er vollzieht mit den Fingern die kultische Zeremonie der cakra-pūjā der Kula-Lehre.

Die verschiedenen Formen der yantras stehen nicht gleichwertig nebeneinander. Es gibt eine Rangordnung zwischen dem menschlich-leibhaftigen und dem Abbild in Stein, Erz oder Holz, wie andererseits auch zwischen dem figural erfüllten und dem rein linearen Ordnungsschema. Das Göttliche ist geistig-unkörperlich in seinem reinen Wesen, die Gottheit besteht in ihrer Leiblichkeit aus mantra (devatā mantrarūpiṇī) darum haben die geistigeren Formen des Kultbildes und der Andacht vor den stofflich groberen den Vorrang. Alles yantra ist ja nur Behelfsmittel, genau wie äußere Darbringungen, Blumen, Wohlgeruche, Lichterschwenken, deren entraten kann, wer den ganzen Akt der Andacht nur mehr auf der Ebene, die einzig gultig und fruchtbringend ist, auf der Ebene innerer Vorstellungen zu vollziehen vermag, – deren beständiges Spiel ja auch für den äußeren sinnlichen Akt unerläßlich ist, soll er nicht fruchtlose Mechanik sein. Je weniger der fromme Akt sinnlich greifbar ist, desto stärker spannt er das Innere des Andächtigen an und desto größer ist seine Wirkung. Höher als der laut rezitierte Spruch steht der geflüsterte, höher als der geflüsterte der nur innerlich aufgesagte¹⁾

„Der höchste Stand ist der eingeborene Stand (sahajā avasthā: die eingeborene Gottnatur des Menschen), der mittlere Stand ist das Festhalten des inneren Schaubildes (dhyānadhāranā), der niedere Stand ist Rezitation von Sprüchen zum Preise der Gottheit (japastuti), der niederste der Niederen ist Verehrung durch Darbringungen (homapūjā, die ein yantra voraussetzt)“²⁾

¹⁾ Zitat bei Bhāskararāya zu Nityāśchodaschikārnava V, 7 lauter japā bringt zehn-, geflüsterte hundert-, rein innerlicher tausendfältige Frucht. Ebendort, V, 18, werden laute und geflüsterte Rezitation auf eine Stufe gestellt, den höheren Rang hat die innerliche

²⁾ Kulārnavaṭantra IX, 34

„Nicht-Tun (akriyâ) ist der höchste Kult (pûjâ, Akt der Verehrung), Schweigen ist die höchste Rezitation, Nicht-Denken ist die höchste Schaubildentfaltung (dhyâna), Wunschlosigkeit ist die höchste Erfüllung“¹⁾

Diese Anschauung zieht dem Anspruch des Kultbildes auf Würde eine obere Grenze, verweist es in ein unteres Bereich der Stofflichkeit, in dem es zwar Mittler und Führer zum Göttlichen ist, aber noch in der Sphäre erheblicher Gottesferne. Alle Schau des Göttlichen spiegelt seinen Schein, seine mâyâ, nicht sein Wesen und gilt als Wesensaussage nur auf der unteren Stufe, die noch augenhaft ist, wo nur das Auge des Eingeweihten in das Göttliche eingeht (das darum Erscheinung ist) und nicht sein Sein in göttliches Sein. Das Nicht-Denken (die Leere, die undifferenzierte Geistigkeit) ist die höchste Schaubildentfaltung mit diesem natürlichen Paradoxon wird die Rolle des Kultbildes als eines bloßen yantra umschrieben.

Hier wird der Gegensatz des indischen Kultbildes zur westlichen Kunst deutlich, die, soweit sie irgend von klassischen Ideen befruchtet ist, einen platonischen Zug an sich trägt. Wie ein Seitenblick auf klassische Kunst der Betrachtung zum Sprungbrett diente, um den Absprung in die indische Welt fühlbar zu machen, kann ein Seitenblick auf die Ideologie westlich klassischer Kunst Gesagtes und Erkanntes noch einmal gegensätzlich umfassen. Der antike Geist hat der Bildung des Abendlandes und der Ideologie seiner Kunst als ein wesentliches Erbstück die Form hinterlassen, in der er das Göttlich-Absolute sah. Für Platon ist es die Welt der Ideen, ein Reich transzendenter Schaubilder, die gegenüber den Erscheinungen das Allgemeine, den idealen Typus darstellen, die aber unter sich durchaus individuell und durch und durch konturiert sind. Das Absolute ist ein Reich idealer Differenziertheit. Und Gott als Geist, wie Aristoteles ihn zeichnet, ist nicht konturlos, leere Geistigkeit, übergegensätzliche Inhaltsreinheit, selbstleuchtender Spiegel ohne Bild, sondern ist gleichzeitige Allgegenwart aller geistigen Inhalte, ist das Geistige, das sich selbst in der Totalität seiner Bezüge denkt und weiß. (Die Form dieses Wissens ist Leben²⁾). Aristoteles Gottesvorstellung beherrscht als adäquate Formel des Göttlichen die mittelalterliche Scholastik und Mystik und beschließt auf dem Gipfel systematischer Philosophie im 19. Jahrhundert Hegels „Encyklopädie der Philosophischen Wissenschaften im Grundrisse“. Neben sie gehört die Idee des Logos. Die Johannesstelle

¹⁾ Ebendort IX, 38

²⁾ Aristoteles Metaphysik XII, 7. Über die Rolle dieser Idee im Mittelalter vgl. J. Bernhart, „Die philosophische Mystik des Mittelalters“, München 1922.

„Am Anfang war – das Wort“ ist bezeichnend für die abendländische Auffassung vom Absoluten als Wort ist es konturerfüllte Klarheit, es sagt sich selbst aus und es hat Vernunft in sich. Es steht also der indischen Idee vom reinen Göttlichen polar gegenüber. Ihrem Gegensatz entspricht ein Unterschied in der Funktion der Kunst in Indien und im Westen. In beiden Sphären leitet die Kunst, wenn sie sich höchste Ziele steckt, den Menschen vom Schein zum Wesen. Alle Kunst des Westens – nicht nur die klassisch stilisierte –, die in der klassisch-christlichen Ideologie vom Absoluten verwurzelt ist (z. B. die Plastik der Kathedralen) begnügt sich nicht mit der Schilderung der Erscheinungen als solchen, sondern sieht im irdischen Formenschatz, auf den die menschliche Erfahrung beschränkt ist, den farbigen Abglanz einer reinen Welt der Ideen und Idealtypen¹⁾. Sie sucht das Wesenhafte an den Dingen und Personen darzustellen und wird als anschaulicher Niederschlag seiner Erkenntnis zur Quelle der Ergriffenheit und zum Wegweiser für das Leben. Die Anschauung, die sie vermittelt, ist die zweite große Form, in der die Wahrheit über die gottliche und menschliche Welt dem Menschen gegeben ist, neben der unanschaulichen von Begriff und Idee. Als Spiegel des Wesen-

¹⁾ Der Impressionismus weiß sich frei von dieser platonisierenden Haltung zur Erscheinungswelt, sie ist ihm nicht farbiger Abglanz in dem das Wahre anschaulich wird, sondern ist das Wahre selbst. Aber die formale Intention dieser ungeistigen Kunst ist der des klassischen Stils durchaus verwandt. Die Augenweide, die der Impressionismus auf seiner Leinwand bietet, wird auf dieselbe Weise genossen wie die Tektonik einer klassischen Komposition (etwa Raffaels). Vielleicht hat die Anziehungskraft farbiger Massen die Leitfunktion des linearen Gerüsts klassischer Kunst mehr oder weniger in den Hintergrund gedrängt oder abgelöst, aber auch hier zieht das Auge unersättlich selbige Kreise über ein Beieinander von Formelementen, die sich in einem irrationalen Gleichgewicht halten. Der unmittelbare Farbreiz der Valeurs spricht das Auge an und zwingt es zur Einstellung des richtigen Abstandes, der ein Optimum an Deutlichkeit und Bildheit mit einem Maximum der orchestralen Farbwirkung vereinigt. Dann beginnt das beglückende Spiel über die irrational ausgewogene Fülle der Valeurs, die im Hin und Her wechselnden Erliegen unter die vielfachen Anziehungskräfte der Farbmassen zu anschaulicher Erkenntnis erhoben wird. Auch hier herrscht Unrast des Schauens, die voll seliger Ruhe ist, weil sie sich von einem unerschöpflichen Reizkomplex gebannt weiß – Neben dem Impressionismus, der sich von der klassisch-christlichen Metaphysik gelöst hat, aber ihre formale Intention beibehält, scheint sich in einigen der Versuche, die seiner jüngsten Blüte gefolgt sind, eine Wandlungsform des westlichen Menschen anzukündigen, die sich ganz vom antik-christlichen Erbe frei weiß.

haften aller Dinge und als anschauliche Bilder der Ideen sind westliche Kunstwerke letzte, unaufhebbare Wesensaussagen Eben diese Geltung trennt sie von den indischen yantras, die nur notwendige Spiegelung des ewigen Wesens auf der Ebene der Scheinbefangenheit sind, die Wahrheit nur für den sind, der noch nicht weiß, was Wahrheit heißt, der noch nicht Wahrheit ist Das Geistesauge der platonischen Seele trankt sich mit den ewigen Ideen, die sie rings umschweben, wenn sie im Kreise der Gotter selig schauend in oberster Sphäre einherfährt, und die Erinnerung an die reinen Urbilder leitet die herabgestürzte durch die Erscheinungswelt Indien hat keinen Himmel des anschaulichen Absoluten, das indische Absolute steht in ewigem Gegensatz zur Anschauung, die ausgedehnte Unterschiedlichkeit in sich schließt

Der Gândhâra-Buddha trägt, wie alle aus klassischer Tradition erwachsenen Bildwerke einen festlichen Charakter. Die klassische Kunst ist durchaus festlich: hier ist auch der Tod noch ein Fest. Die Niobiden „sterben in Schönheit“; Wurde, Großartigkeit und Schmelz umwittern alle klassische Gestalt. Michelangelos Giuliano di Medici, il Penseroso, sitzt in eine fürstliche Melancholie versunken, und ein pfeilbesater Sebastian stellt die Überwindung des Todes durch die Anmut dar. Wie der Betende Knabe (Berlin) bringt die *Klassische Kunst ihre eigene Schönheit huldigend dem Auge der Götter und Menschen dar, in ihr verklärt sich das Leben und preist seine eigene Vollendung.*

Diesen Sinn der klassischen Kunst hat unter den Späteren kaum einer klarer gelebt und dargestellt als Tizian in einigen seiner Venusbilder, – etwa in der *Berliner Venus mit dem Orgelspieler*. Zärtlich beugt sich Amor zu ihrem Ohr, wie sie dem weichen Spiel des Ritters zu ihren Füßen lauscht: Vollkommenheit zittert in der musikumquollenen Stunde dieses lauen Nachmittags wie um jede gottliche Schwellung ihres opalen-milchig schimmernden Leibes, den sanfterster Atem in erquickender Unrast hält. Leis unterbricht der Ritter sein Orgelspiel, in dessen Wogen er versank und wendet den Kopf zu seiner Herrin, als fühle er plötzlich eine Leere um sich, als sei Sie, deren Schmelz in Tönen zu betten, für ihn einzige Lust vollkommener Stunde war, ihm jäh entrückt und entfremdet. Vernahm er einen leisesten Klage-ton, einen schon erstickten Laut ihrer himmlischen Kehle, die Gefühl mit Überfülle sprengte? – In ihren Augen glänzen Tränen: das Zeichen der Schönheit, die, um sich selbst wissend, an ihrer Grenze steht. Vollkommene Schönheit ist ein Ende; hinter allem Vollkommenen steht der Tod, und das Glück der Vollendung, die sich selbst weiß, – ein höchster Augenblick verklärten Lebens – findet seine reine Auflösung einzig im süßen Weh unendlicher Schwermut, in dem trauerumflorten wunschlosen Wissen um die eigene Vergänglichkeit.

Die klassische Kunst ist ein ewiger Hymnus zum Triumph erhöhten Lebens.

So gern uns die großen Worte, mit denen wir ihre ewigen Zeugnisse feiern müssen, auch im Angesicht indischer Götter und Heiliger über die Lippen flößen, wir bringen sie nicht mehr hervor. Denn wir wissen, daß sie zwar

keineswegs fehl am Orte sind, daß man auch bei ihnen von Schmelz und Größe, Erhabenheit und Reizen sprechen kann, aber wir werden inne, daß damit nur vergleichsweise Beiläufiges, auch-Vorhandenes angerührt wird, daß aber solchen Beschwörungen sich ihr Kern nicht aufschließt. Sind Reiz und Höhe mehr als ein Schimmer, der diesen Kern umfließt und unser westliches Auge, unseren schönheitshungrigen Sinn verlockt, von diesem Kerne abzurufen? mehr als ein Vordergründliches, das unseren Andrang schon mit schimmernder Schale abfängt und zersplittert? – Immer wieder gleitet unser Blick von ihrer Schönheit, die ihn verführt und unser doch zu spotten scheint, die wie das Spiel der maya ist, in der das Göttliche sein reines Wesen lustvoll verhüllt, hinüber zu jenen strengeren Geschwistern rein linearer Konstruktion, die schon in einer reineren, flimmerlosen Form des Scheins verschweigen, was im Schweigen der schmelzsumflössenen Gestalten, vom Lockgesange schöner Formen übertönt, sich birgt. An ihnen sehen wir was uns an ihnen fesselt und was verschwiegener Lebenskeim der schönen Bilder ist: die Notwendigkeit der Sinnbeziehungen aller Teile aufeinander, die Ruhe eines überwillkürhaften Nebeneinander, der letzte Ernst rein sachlicher Aussage, die Wahrheit *more geometrico* in wechselnden unendlichen Aspekten *sub specie aeternitatis* gottgewählten notwendigen Scheines dargestellt, – sind alle nicht mit jener Größe, jenem Reiz der Form, die uns zu indischer Kunst verlocken, unlöslich verbunden, haben ihr Lebensbereich, die Bühne, deren sie bedürfen, nicht allein im großen und im schönen Schein. Hier setzt nicht ein gehobenes Lebensgefühl sich Denkmaler eigener Verklärung, hier halt nicht vollendetes Erdendasein sich den Spiegel seiner eigenen Schönheit vor, hier feiert nicht das Vergangliche seinen Sieg über die Mächte des Todes die es ständig zu verkummern drohen und im niederen Bannbarer Bedürftigkeit und muhseliger Erhaltung des Lebens gefangen halten, feiert nicht seinen Aufstieg zur Freiheit gottgleichen Überschwanges, der sich zu Schönheit auskristallisiert und sich verschwendet. In der klassischen Kunst erscheint der Mensch als göttlich weil er so schon ist. Er tritt an die Stelle der Götter, die sein Geist überwältigt und ausgelöscht hat: nun bleibt nur mehr die Feier seines eigenen Selbst als des Göttlichsten, das die Erde trägt. In ihr verweilt er als in seinem höchsten Augenblick.

Für die indische Kunst ist der Mensch Gott, und sie ist geschaffen, damit er es erfahre und ihrer nicht mehr bedürfe. Sie ist nur schon weil das Göttliche solange es sich selbst mit formferulltem menschlichen Auge anschaut als das Vollkommene auch schon erscheinen muß. Aber Schönheit ist nicht

sein Wesen, und durch den mâyâ-Schleier seiner Schönheit in der Bilderschei-
nung ragt immer jener unauflosliche Kern, der jenseits von Schön und nicht-
Schön, jenseits von Name und Form Wesen des Göttlichen ist, – Wesen des
Menschen. Tat Tvam Asi! – „das bist – du!“

Die klassische Kunst und das indische Kultbild sind polar verschieden.
diese feiert den schönsten Schleier der mâyâ, jenes breitet ihn in wechselnden,
oft schonen Formen aus, weil nur in seiner mâyâ das Göttliche Erscheinung
wird. Was für diese Ziel und Vollendung, ist für jenes Durchgang und Beginn.
Auf Grund dieser Polarität der Ziele erscheint in beiden das Material aller
künstlerischen Werkfreude, die Formenwelt der mâyâ durchaus verschieden.
Dank dieser Polarität ragt im indischen Kultbild formumpult jener stumme
Kern, von dem die klassische beredte Kunst nichts ahnt, den sie nicht birgt,
„vor dem . . .“ – um eine Wendung der alten Weisen aus den Upanischads
über das brahman zu gebrauchen, dessen mâyâ sich ja im Kultbilde entfaltet, –
„vor dem die Worte umkehren, ohne ihn erreicht zu haben, mitsamt dem
Denken . . .“¹⁾ – Buddhistisch gesprochen Weil im Buddhabilde das Nirvâna
oder die Leere (schûnyam) in sinnlicher oder übersinnlicher Erscheinungs-
form (als nirmâna- oder sambhogakâya) räumlich gebannt wird, gilt von
seinem Kern, der unsagbarer Grund seiner Erscheinung ist, was ein Vers der
altbuddhistischen Gedichtsammlung Suttanipâta²⁾ über den vollendeten
Heiligen spricht, zu dessen Stande ja das Kultbild, ihn verkörpernd, Weg-
weiser sein will „Für den, der (wie die Sonne) zur Rüste gegangen ist, gibt
es nichts mehr, womit man ihn vergleichen konnte, womit man ihn aussagen
möchte, das ist an ihm nicht zu finden Wo alle Vorstellungen zunichte ge-
worden sind, da sind auch alle Pfade der Rede zunichte geworden“ – Nicht
anders charakterisiert schließlich das Kulârnavâ Tantra den vollkommenen
Adepten seiner Lehre, der im Bewußtsein seiner selbst zum Göttlichen ge-
worden ist, dessen mâyâhaftes Abbild pratimâs und yantras aller Formen
sind. „Denn wie für die gemeine Welt der Pfad, den Sonne und Mond, Stern-
bilder und Planeten am Himmel beschreiben, nicht wahrnehmbar ist, so auch

¹⁾ Taṭṭirīya-Āraṇyaka VIII, 4, 1 und VIII, 9, 1 (= Taṭṭirīya-Upaniṣad II 4, 1
und II, 9, 1) „vor dem die Worte umkehren, ohne es erreicht zu haben, mitsamt
dem Denken – wer um dieses selbige Sein (ananda) des brahman weiß, der fürchtet
sich vor nichts mehr“

²⁾ Suttanipata V, 7, 8 Übersetzungen von V Fausboell in Sacred Books of the
East, Vol X, Part 2, von K. E. Neumann Die Reden Gotamo Buddhos aus der
Sammlung der Bruchstücke, 2. Aufl., München 1924, p. 373

der Wandel der Yogins. Wie im Luftraume der Vögel Pfad und im Wasser der Weg der Fische nicht zu sehen ist, so auch der Wandel der Yogins“ (Kulârnavâ-Tantra IX. 68/69).

Denn was wir am Kultbilde (pratimâ) bewundern, ist ja bei aller Bedeutsamkeit, die ihm auf seiner Stufe eignet, eben nur für diese Stufe bedeutsam. Es hat seine Daseinsberechtigung daran, daß es über sich hinausweist: es ist Wesen nur für den in Unwissenheit (avidyâ) Gebundenen, für den noch-nicht-Erwachten (a-prabuddha): „Im Feuer ist Gott (deva) für den opferkundigen, vedengelehrten Brahmanen (vipra), im eigenen Herzen für den Andachtvollen (manischin), im Kultbilde (pratimâ) für den noch-nicht-Erwachten (a-prabuddha), in Allem (sarvatra) für den, der um das (hochste) Selbst weiß“ für den viditâtman: der um den âtman als brahman weiß: um sein eigenes Wesen als das Wesen aller Wesen (Kulârnavâ-Tantra IX, 44).

Damit scheint die Grenze erreicht und bezeichnet, wo unser Erfassen und Reden, solange wir kein Andächtiger sind, der das Bild durch prânapratishthâ mit dem heiligsten Leben seines Herzens, der Gottheit im Herzen, beleben kann, sein natürliches Ende findet; genau da, wo der Schleier der mâyâ, der uns zur Betrachtung des Bildes verlockt, sich lüftet, und wo sein Wesen beginnt. – Mag sich der westliche Betrachter, in der mâyâ seiner Kunst erwachsen und befangen, an der baren Schönheit und Größe indischer Bilder weiden, oder sich von ihnen wenden und als ikonographisch-ethnologisches Material aussondernd verwerfen, was von Schönerem nicht zu trennen ist, wenn er daran vermißt, worin sein Auge und seine Ergriffenheit zu schwelgen wünscht; – er wird Rechenschaft geben müssen, wie weit all seine Beredsamkeit mehr enthüllen kann, als seine bloße liebende Ferne zum Kern der Gebilde, um die er kreist.



2 Buddha in paryanka Haltung

Mit zur Erde gestreckter Rechter (bhūmisparśhamudrā) — Verbl. Idete Bronze
 Höhe 53 cm 1 aos Hinterrücken



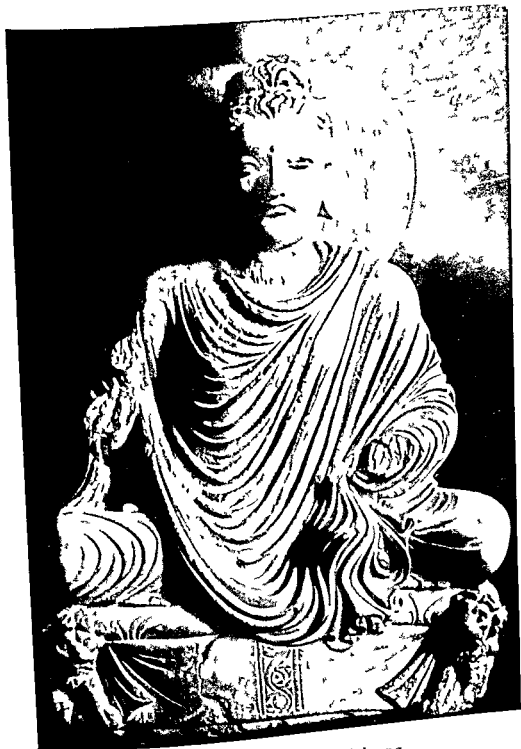
3 Buddha in parivraṇa Haltung mit bhūmiśpaśaśamudra

Der Scheitell noṛraṇ (uśnīṣa) ſendet Lichtſtrahlen aus — Reich patinierte Bronze
Höhe 38 cm / Siam



5 Buddha in paryanka-Haltung mit bhumisparschamudra

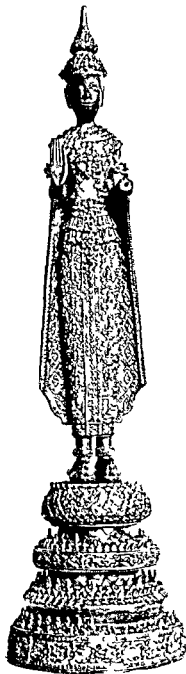
Der Sockel trägt die Inschrift: Die Wesenheiten, die einer Ursache entquellen sind, deren Wurzel verkundet der in der Wahrheit gekommene und was ihre Aufhebung sei, solches verkundet! Ist der Große Asket. — Schwarzer Basalt. Höhe 115 cm. Verschieden



6 Buddha in paryanka Haltung
Auf dem Lovesthron des Weltherrschers — Höhe 34 cm / Gāndhāra



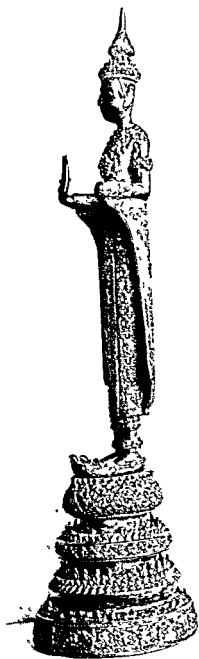
6 Buddha in paryanka Haltung
Auf dem Iwentlron des Weltherseles — Hlealcm Cānllāra



7 Buddha stehend mit abhayamudra

Holzschnitzerei vergoldet und rot bemalt

Höhe 52 cm / Siam



8 Buddha stehend mit abhaya mudrâ
Seitenansicht zu Tafel 7

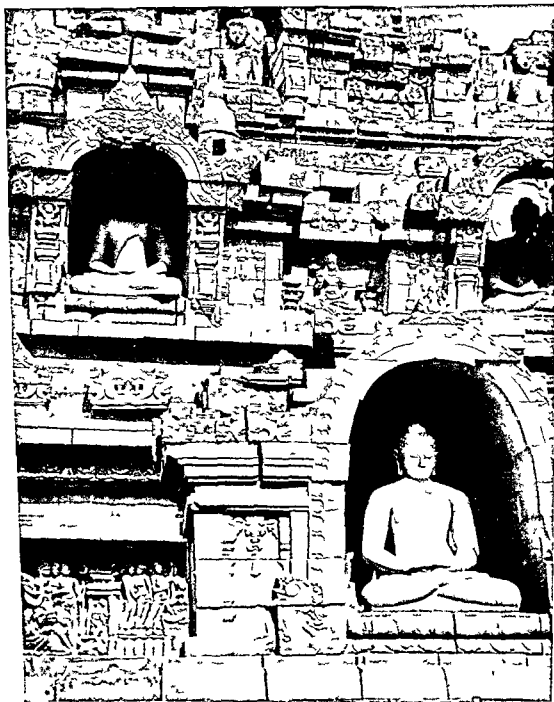


9 Buddha in paryanka Haltung mit bhūmiśpaścaṃdrī
 Die mit flatternden Bandern gezielte Krone trägt in der oberen Öffnung einen vajra
 Höhe 21 cm / Birma

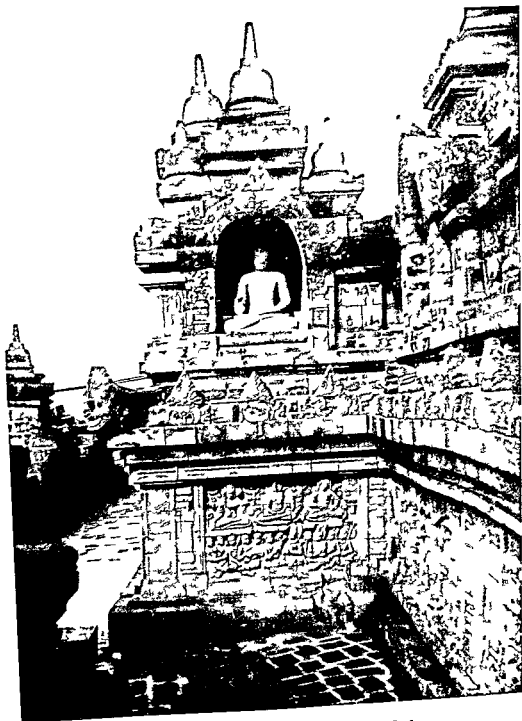


10 Buddha in paryanka Haltung
mit bhūmisparśhamudra

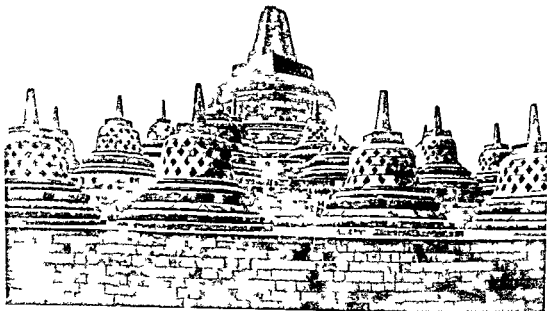
Rote Tonpaste mit Goldanstrich — Höhe 26 cm Birma



11 Borobudur / Buddhas in Nischen



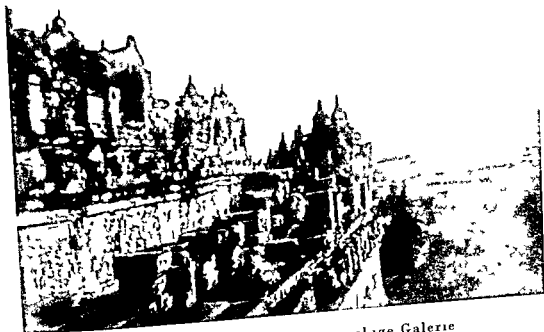
12 Boro Budur / Oberste viereckige Galerie



131 Boro Budur / Obere Ringterrassen



131 B ro Budur / Untere Galerie



14 Boro Budur / Oberste viereckige Galerie



15 Japanischer Riesenbuddha



16 Vishnu im Aspekt Janardana

Die Wurf Scheibe Sudarschana in erhobener Rechter das Muschelhorn Shankha in der linken Hand. In der unteren Rechten (versteckt) ein Lotus von seinem Reithier Garuda getragen thronet er auf einem Lotussitz. Gelblicher Sandstein. Höhe 115 cm / Nordindien.



17 Vishnu im Aspekt Trivikrama

In den rechten Händen Lotus und Keule in den linken Wurfescheibe und Muschelhorn haltend von Lakshmi und Sarasvati flankiert und vom typischen Gefolge dieses Aspekts umgeben — Schwarzer Basalt Höhe 73 cm / Nordindien



18 Vishnu im Aspekt Trivikrama
Wie auf Tafel 17 — Schwarzer Basalt Höhe 84,5 cm / Nordindien



19 Sundaramurtisvamin Schivaitischer Heiliger

Brönze Höhe 3 cm / Süd indien



20 Vishnu, menschengeworden als Hirtenknabe Krishna
Bronze Höhe 39 cm / Südindien

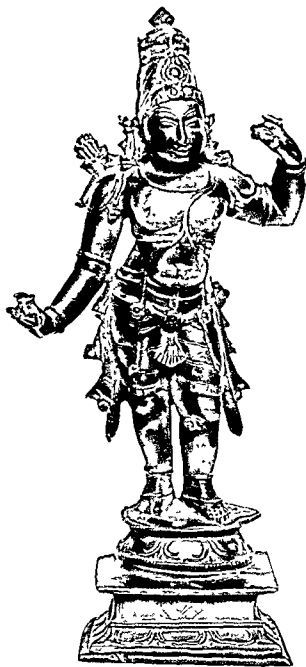


21 Shiva, Nataraja

Bronze Höhe ca 120 cm / Südindien



22. Schiva, Natarâja
Bronze. Höhe ca. 120 cm / Südindien



23. Vischnu, menschengeworden als Prinz Râma
Embleme in beiden Händen fehlen — Bronze Höhe 13,6 cm / Südindien



21. Lakshmi oder Shri, Gemahlin Vischnus

Göttin des Glücks und der Schönheit — Bronze Höhe 115 cm — Südindien



25 Vischnu mit Lakschmi vom Garuda getragen
 In der oberen Rechten die Würfelscheibe mit der unteren Schutz verleihend
 Bronze — Höhe 112 cm / Südindien



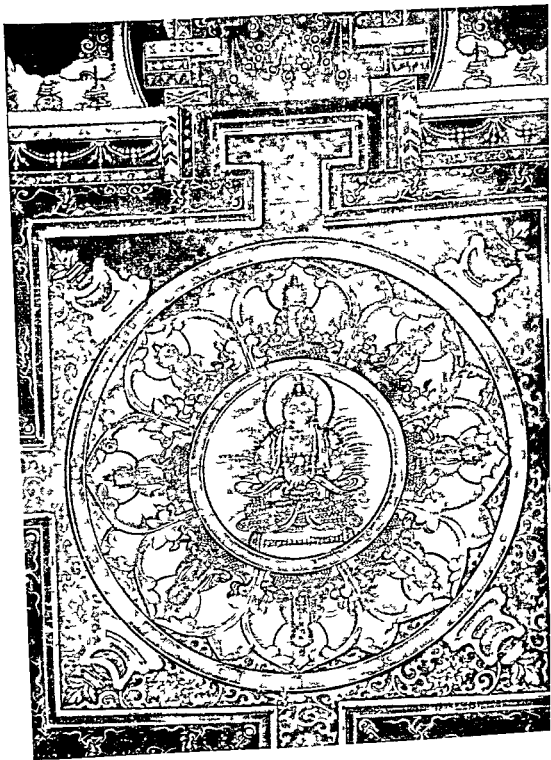
26 Skanda (Kartika / Kumâra), der Kriegsgott

Mit seinem Reittier dem Pfau der als sprichwörtlicher Feind der Schlangen eine überwundene Schlange im Schnabel halt — Bronze vergoldet Höhe 93 cm / Südindien



27. Lamaistisches Mandala

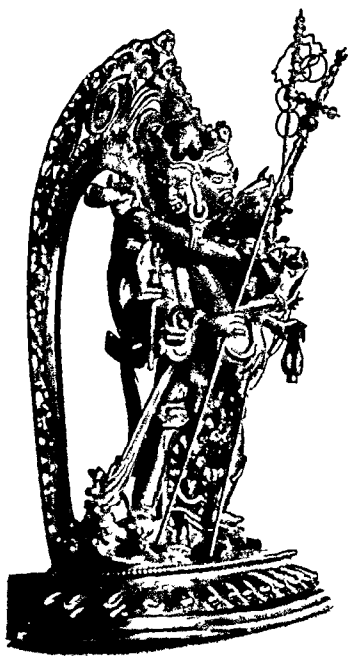
Auf Seide gemaltes Tempelbild. — Bildgröße ohne Rand 90 × 51 cm / Tibet



28 Mittelstück aus Tafel 27



2) Mahisukha mit schakti (Tiet - De mTschop.)
 Vergl. et Bronze H 1 e 11 s zur Spitze der Aura 18" cm / Tiet



30 Mahasukha mit shakti

Seitenansicht zu Tafel 29

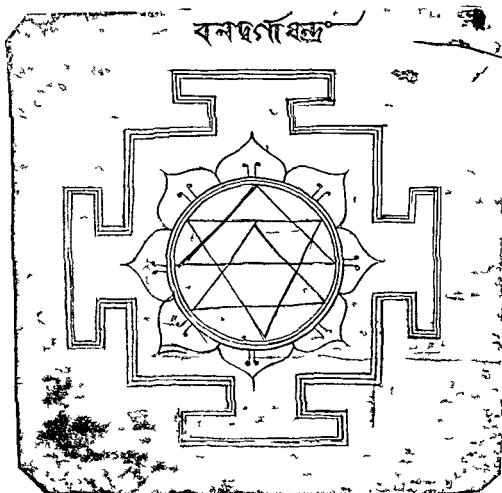


31. Vajradhara mit shakti (tibet. „rDo-rje-tshan“)

Reines Silber verguldet die kronen Arm und Fußschmuck sind mit roten und grünen Steinen besetzt Höhe 182 cm / Tibet

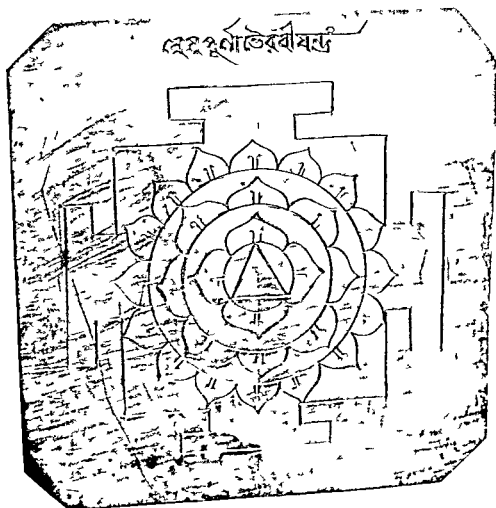


32 Vajradhara mit schaktri
Vorheransicht zu Tafel 31

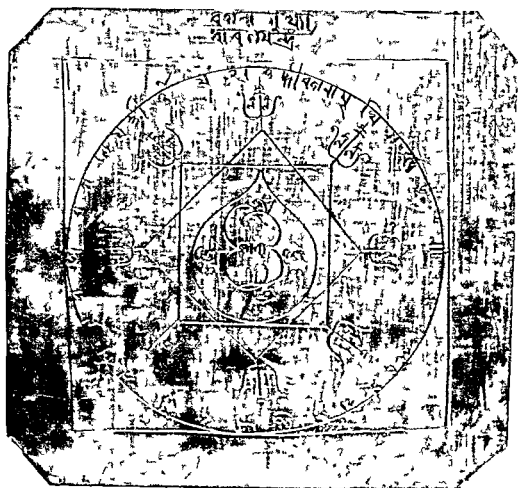


33 Vana Durgi Yantra

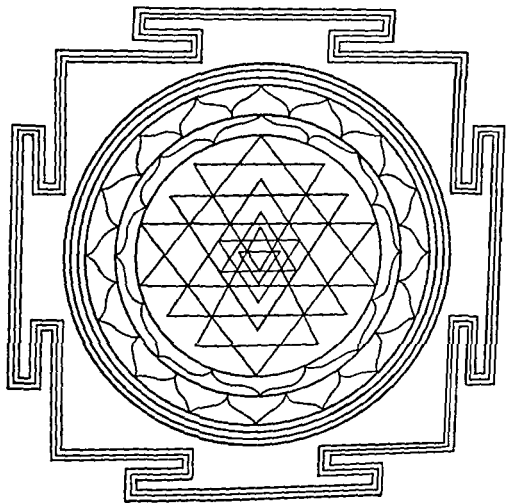
1 upferplatte Seitelänge 102 cm / Bengalen



34 Annapurnā bhairavi Yantra
 kupferplatte Seitenlänge 104 cm / Bengalen



35 Bagalamukhi dhārana Yantra
 kupferplatte Seitenl. ige 104 cm / Bengalen



36 Schri-Yantra

ANMERKUNGEN ZU DEN TAFELN

Während bei vielen schönen und verbreiteten Publikationen über indische Kunst, die in den letzten Jahren ans Licht getreten sind, das Bildmaterial das Wesentliche ist, und der Text dazu eine mehr oder minder willkommene Beigabe bildet, sind die hier folgenden Tafeln ein bloßes Anhängsel zu den vorausgehenden Ausführungen, das dem Leser ein wenig von der unentbehrlichen Anschauung an die Hand geben soll. Für die Auswahl des Materials, dessen Mannigfaltigkeit im Gedankengange des Textes seine Erklärung findet, war der Gesichtspunkt maßgebend, nach Möglichkeit Unveröffentlichtes zu bieten. Einige Entlehnungen waren nicht zu umgehen: von den Boro-Budur-Bildern stammen *Tafel 11/12* aus dem Ernst-Osthaus-Archiv (beim Verlage Georg Müller, München) und sind aus Karl Withs „Java“ (Folkwang-Verlag 1920) bekannt, *Tafel 13 a/b* sind aus J. F. Scheltemas „Monumental Java“, London 1912, übernommen, den japanischen Riesen-Buddha (*Tafel 15*) verdanke ich dem Photographen Oswald Lübeck (Greifswald), Sundaramūrtisvāmin (*Tafel 19*) entstammt A. K. Coomaraswamy's „Vishvakarman, examples of Indian architecture, sculpture, painting, handicraft“ (London 1913, *Tafel 63*), die beiden tanzenden Schivas (*Tafel 21/22*) — oft geboten und am schönsten wohl in V. Goloubev's „Ars Asiatica“ III, 1921 — verdankt der Verlag dem Entgegenkommen Dr. W. Cohns. Den Ausblick vom Boro-Budur in die Landschaft entnehme ich einem Aufsatz H. H. Karmy's in der „Zeitschrift für Buddhismus“, V, 1924. Von dem schon oft gezeigten Berliner Gāndhāra-Buddha biete ich eine neue Ansicht, da alle bisherigen dem entschieden auf Licht- und Schattenwirkungen abgestellten Bildwerk in keiner Weise gerecht wurden. Alles übrige Material konnte dank der Freundlichkeit der Abteilungsdirektoren Herrn Prof. Dr. A. Le Coq und Professor Dr. F. W. K. Müller aus den Beständen des Berliner Museums für Völkerkunde neu veröffentlicht werden. Für die Auswahl war die Absicht maßgebend, an Stücken, die nach Gegenstand, Form, Material, landschaftlicher Herkunft und Schultradition recht verschieden sind, auf engem Raum die allgemeine und elementare Bedeutung der entwickelten Gedanken ablesen zu lassen. Dabei habe ich im ganzen kleinere Stücke, die diesem Zweck vollauf genügen, prunkvolleren vorgezogen, um nicht, einem

geplanten größeren Tafelwerk vorgreifend, die Zahl kursierender Bilder-
 dubletten unnötig zu vermehren. Neu ist am folgenden Tafel-Teil die Ein-
 ordnung lamaistischer Malerei und Plastik in den Zusammenhang hindu-
 istischer Kunst und vorder- und hinterindischer Plastik und Architektur des
 Buddhismus. Neu ist vor allem die Einführung der linearen Ordnungsschemata
 (Tafel 33–36) in den Bezirk der Kunst, die bisher terra incognita für kunst-
 geschichtliche Betrachtung waren: dem Ethnologen und Religionshistoriker
 überlassen und auch ihm dunkel, bis Avalons Veröffentlichungen Licht auf
 sie geworfen haben. Sie sind als Schlüssel zum Verständnis indischer Kult-
 bilder zu betrachten, – Da es sich angesichts dieses Bildermaterials hier nur
 um die Veranschaulichung prinzipieller Momente handelt, erübrigt sich eine
 ins einzelne gehende Beschreibung der Stücke. Für die lamaistischen Gruppen
 bedarf es keines Verweises auf A. Grunwedels grundlegende „Mythologie des
 Buddhismus in Tibet und der Mongolei“ (Leipzig 1900), wo S. 103 (Abb. 84)
 eine Variante zu Mahâsukha (Tafel 29/30) zu finden ist, und S. 95 (Abb. 78)
 ein Vajradhara mit vajra und Glocke in beiden Händen aber ohne schakti
 abgebildet ist. Andere lamaistische Gruppen in gleicher Haltung auf ihren
 Reittieren thronend, die bei Peking gefunden wurden, bildet E. Fuhrmann
 „Das Tier in der Religion“ (München 1922) Tafel 98 ab. Dasselbe Photo
 findet sich auch in „Milaraspa“, tibetische Texte in Auswahl übertragen von
 Berthold Laufer (Folkwang-Verlag 1922) Tafel 14.

Das mandala-Gemälde (Tafel 27/28) erfordert zur namentlichen Bestim-
 mung seiner Figuren einen erklärenden Text. Der mittlere der drei Dhyâni-
 buddhas über Wolken, dessen Rechte sich zur Erde senkt, während die Linke
 das Almosengefäß hält, trägt die Haltung Schâkyamunis, der Linke mit der
 Almosenschale in beiden Händen ist Amitâbha. In dieser Haltung werden
 beide in einer bekannten lamaistischen Trias dargestellt, die E. Pander be-
 schrieben hat. („Das lamaistische Pantheon“, Zeitschrift für Ethnologie,
 21. Jahrgang 1889, S. 51 und Fig. 4). Als dritter fungiert in dieser Trias
 Bhaischajyaguru (Manla), „Der Meister aller Heilkunst“, dessen Haltung
 aber eine andere ist, als dem dritten Dhyânibuddha unseres mandala eignet.
 Pander sagt von ihm „Manla hält das mit heilsamen Kräutern gefüllte pâtra
 in der Linken und in der herabhängenden Rechten die alle Krankheiten
 heilende Frucht sertoḡ arura“, und in gleicher Haltung erscheint er bei Grün-
 wedel (Mythologie S. 93). Der rechte Buddha des mandala hält aber seine
 Hände in der Geste des Rades der Lehre (dharmacakramudrâ) beieinander
 vor der Brust (nach der Art des Amitâyus in Grunwedels Mythologie Abb. 91).

Wendet man von solchem zur Deutung lockenden Detail des mandala-Bildes den Blick auf sein Ganzes, so möchte man Dichter sein, um seine tief sinnige strenge wie bunte Schönheit würdig auszusagen. Man mag vor ihm einiger Verse Rilkes (Der Neuen Gedichte Anderer Teil, 1920, S 117) gedenken, die ihren Ursprung gewiß einer anderen Anregung verdanken und doch wie eine Paraphrase dieses Bildes anmuten

Buddha in der Glorie

Mitte aller Mitten, Kern der Kerne,
Mandel, die sich einschließt und versußt, –
dieses alles bis an alle Sterne
ist dein Fruchtfleisch. Sei begrüßt

Sieh, du fühlst, wie nichts mehr an dir hängt,
im Unendlichen ist deine Schale,
und dort steht der starke Saft und drängt
Und von außen hilft ihm ein Gestrahle,

denn ganz oben werden deine Sonnen
voll und glühend umgedreht
Doch in dir ist schon begonnen,
was die Sonnen übersteht

Aber noch eines anderen Dichters Worte und Vision ruft die Mitte dieses Bildes wach, und ein Blick auf lineare Schemata wie z. B. *Tafel 34*, wo sich statt eines Blattkranzes mehrere um die „Mitte aller Mitten“ legen, deren Blätterzahl sich jeweils verdoppelt, vermag die Anschauung jener „candida rosa“ heraufzubeschwören, in der sich die christliche „milizia santa“ auf Blätterringen ohne Zahl um den Lichtkern Gottes schart, der ihren Blütenboden das „Gelb“ der „rosa sempiterna“ bildet.

Dantes Weltenwanderung erhebt sich über die Stufen des Berges der Läuterung, der in der Mitte der Welt, vom Meer umspült, in Himmelshöhen aufragt und auf seinem Gipfel das Paradies (Eden) trägt, – wie der gleich gelagerte Weltberg Sumeru über den von Dämonen und übermenschlichen Wesen bevölkerten Terrassen seiner Hänge auf seinem Gipfel von Indras Garten der Seligen gekrönt wird. Dante steigt zu jenen Himmeln auf, die in der kosmischen Architektonik seiner Anschauung die Entsprechung der immer geistigeren Himmelswelten indischer Yogaerfahrung sind, wie sie andererseits Namen und Zahl antiker Astronomie verdanken. Jenseits dieser Sphären von Sonne, Mond und fünf Planeten, jenseits des Himmels über

ihnen, der als schnellster um die Erde kreist, geht er ins Empyreum ein. Dort schaut er, durch Trunk und Bad der Augen am Quell göttlichen Lichts verwandelt, jene Himmelsrose, die in christlicher Umformung das vollkommene Ebenbild jener vielblattrigen Lotusblumen ist, die den Mittelpunkt vieler mandalas und rein linearer yantra Zeichnungen bilden als Ortssymbol des Absoluten und als Rahmen seiner Entfaltungen zum Scheine. Auf dem blattlosen Grunde dieser unendlich großen Blume webt die göttliche Dreieinigkeit, mit jedem ihrer Blätter aber bildet sie in Ringen über Ringen den Sitz eines Heiligen oder Seligen. Sie ist ein großes Amphitheater vergotteter Wesen, – des „convento delle bianche stole“. Die Seligen des alten und des neuen Bundes reihen sich, Blatt um Blatt der großen Rose in bedeutsamer Ordnung fullend, um das Göttliche, wie Buddhas und Bodhisattvas und Aspekte des Göttlichen für die Schau des Eingeweihten die Blattringe von mandalas und yantras fullen.

Auf *Tafel 34 und 36* figuriert dieses Schema der zentralen vielblattrigen Blume nur in bescheidenen Ausmaßen, aber ein Geschwister beider Stücke, das in Indien entworfene und in Japan bewahrte „Garbhadhâtumandala“, dessen Zeichnung in kleinem Maßstabe das übliche Format großer Landkarten übertrifft, reicht mit der Fülle seiner konzentrisch auf Lotusblütenblättern thronenden Figuren des buddhistisch hinduistischen Pantheons an die Unendlichkeit Dantescher Vision heran.

Ein solch eigenartiges Schema in gleicher Funktion erfindet sich schwerlich zweimal, und der Lotussitz des Absoluten, Göttlichen (Brahmâs oder des Buddha) ist gewiß der Ausgangspunkt für seine schillernde Verbreitung über östliche und westliche Welt. Die Erscheinung des Manichäismus, des umfassendsten Versuchs einer Synthese christlicher, gnostischer, persischer und indischer Erlösungslehren, erweist Persien als zentrale Umschlagstelle für religiöse Begriffe, Symbole und Anschauungen der frühchristlichen Epoche. Stücke eines monumentalen Bilderatlases, die das Durcheinanderwallen der Elemente verschiedener Kulturkreise im persischen Mischkessel veranschaulichen, haben sich in der Kunst Zentralasiens erhalten, das für diese Mischung den Kanal nach China und Japan abgab. Kam das Symbol der Lotusblume, auf deren Blätterkreisen sich Heilige um das Göttliche in der Mitte scharen, mit anderem bekanntem Lehngut aus Indien ins persische Nachbarland, so war eine botanische Abwandlung des Motivs eigentlich unausweichlich, wenn es nicht zum sinnleeren Ornament verkümmern sollte. In Persien wie im weiteren Westen gibt es den Lotus nicht. Aber Persien ist das Heimatland

der Rose. Sie hat für das Naturgefühl Persiens denselben Vorrang vor anderen Blumen wie der Lotus in Indien. Wie sie mit ihren hochgezüchteten „sechzig-“ und „hundert“blättrigen Arten in duftender Wirklichkeit zu uns als Königin der Blumen kam, scheint auch der in Persien zur Rose umgewandelte indische Lotus als sakrales Symbol seinen Weg ins christliche Mittelalter gezogen zu sein; Dantes Himmelsrose ist nicht zu trennen von den leuchtenden Glasrosen der Kathedralen, die (wie z. B. in Chartres) Christus umgeben von den Ringen der Heiligen und Martyrer, im Kreise der Engel, Throne und Herrlichkeiten zeigen.

Dantes Schilderung zeigt das indische Symbol bereits in großartiger Auflösung: die göttliche Dreieinigkeit sitzt nicht leibhaftig wie alle Heiligen und Seligen, die sie auf Blätterrings umkränzen, auf dem Blütenboden der großen Blume, sondern füllt ihn als strahlender Lichtquell, dessen blendende Flut dem begnadeten Auge in drei Ringe auseinandertritt. (– Indien hätte wahrscheinlich eine dreiköpfige Gestalt auf dem Grunde dieser Blume geschaut.) Einen anderen Zug in Dantes Darstellung mag man als Spiel des Dichters mit dem alten Symbol empfinden, das der christlichen Welt aus dem Osten überkommen und nicht wurzelhaft in ihr gewachsen war, – und Spiel mit Symbolen bedeutet ja ihre Auflösung als Symbol und ist ein Zeichen ihrer Sterbestunden: für Dante ist die himmlische Rose eine Rose schlechthin, kein Symbol des Absoluten und seiner Entfaltung, wie der Lotus in Indien: darum bevölkert er sie mit dem goldgeflugelten, kristallklaren Bienenschwarm der Engel, der Seligkeit verbreitet, indem er zwischen den von Verklärten bevölkerten Blättern und dem göttlichen Quell höchster Süße auf dem Grunde der Blume hin und her fliegt.

REGISTER

DER SANSKRIT-NAMEN UND FACHAUSDRÜCKE

Gelaufene Namen und Worte, die allerwärts wiederkehren wie Brahmā, Śhiva Viṣṇu, ātman brahman Buddha dhyāna maṇḍala māyā śhakti tantra, jaṇtra yoga, yogin und Buchtitel sind im allgemeinen nicht verzeichnet ebensowenig manches nur beiläufig Erwähnte

| | | |
|--------------------------|-----------------------------|----------------------------|
| abhāvaschūnyatā 79 | Ananta 106 | Bagalāmukhi 131 |
| abhaya 108, 116 | Animā 146 | Bālā 173 |
| abbhayadāyaka 107 | animischa 166 | Balārāma 103, 107 |
| abbhayamudrā 111 | Anruddha 105 | bandha 181 |
| Acyuta 105 | Annapūrnā 131 | Barhut 95/96 |
| Adhokschaja 105 | Annapūrnā-bhairavi 130 | Bhadrakālī 118 |
| Ādi-Buddha 90/91 | antaryāga 40 | bhaga 140 |
| adrishtam 153 | aprabuddha 191 | Bhagamālā 140 |
| advaita 23, 180 | apramāna 79 | Bhagamālinī 148 |
| Aghora 118 | Āpyāyini 113 | bhairava 35, 75, 130, 184 |
| ahamkāra 176 | Ardhanarischvara 118 | Bhaischajyaguru II |
| Ahamkārákarschini 145 | arghya 39 | bhakti 170, 172/73 |
| Āhladini 113, 143 | Arjuna 43 | Bhāratī 119 |
| Āndri 146 | Arunā 140 | bhavaschūnyatā 79 |
| Ākarschini 143 | arūpaloka 79 | bhoga 180/81 |
| akriyā 185 | ashtathalam 160 | bhogan 181 |
| Akschobhya 91 | astramantra 37 | bhūbimba 135 |
| Amarāvatī 78 | ātmadevatā 182 | bhūgrīha 132 |
| Ambaschthala-Dagoba 95 | Ātmākarschini 145 | bhukti 170, 176 |
| Ambikā 118 | ātmāsamarpana 39 | Bhuktisiddhi 146 |
| Amitābha 43, 90, 98, 168 | Avalokiteschvara 91, | bhūpura 135 |
| 169, II | 167/69 | bhūtraya 133 |
| Amītyus 91, II | āvāhana 137 | Bhuvaneschvari 118 |
| āmōda 116 | āvarana 142 | bhūvarāha 106 |
| Amoghasiddhi 98 | āvarana devatā 112, | btja 55/56, 141 |
| Amṛtākarschini 145 | 115/16 | Bijākarschini 145 |
| Ānanda 43 | avatāra 103/04, 106/07 | bijamantra 56 |
| ānanda 190 | avidyā 62, 68, 73, 90, 136, | hindu 65, 132, 134, 136/37 |
| ānandamaya 23 | 191 | bodhi 69, 72, 74 |
| Anangakusumā. Ananga- | avyaktam 23, 29, 176 | bodhisattva 43/44, 63, 77, |
| madanā usw. 144 | āyudhapuruscha 111 | 98, 130, IV |

- Boro Budur 13, 94/97, 99, 100, I
 brahmamayî 41
 Brahmâni 146
 Buddha avatâra 103, 107
 buddhi 31, 176/77
 Buddhyâkarschini 145

 caitanya 23/24
 cakra 26, 134, 136, 147, 174, 182/83
 cakramahâsukha 78
 cakrapûjâ 182/84
 Camundâ 146
 Candi 108/11
 Candikâ 109, 184
 Candrikâ 113
 caturasra 168
 cidghana 170
 cintamani 81
 cit 23
 citra 151
 Cittakarschini 145
 cittam 84, 176/77
 cittavṛtti 31

 dantya 154
 Dakṣinâmûrti 118
 damaru 134
 Dâmodara 104/05
 danava 154
 daschakona 133
 daschârâyugma 132
 devapujana 170
 devatâsannidhi 173
 devi 108
 Dhauryakarschini 145
 dharanîśadanatraya 132
 dharma 85
 dharmacakramudra 193
 dharmakâya 72, 85
 daschathalam 160
 Dhaumya Âyoda 171
 dhyâ 54
 dhyânadhâranâ 184
 dhyânamantra 37
 dhyânubodhisattva 91/92, 97/98
 dhyânubuddha 90-92, 97, 99, II
 Drâvini 143
 drischtam 153
 Durgâ 112, 118, 173
 dūrmukha 116
 dvaitam 180
 Dyaus pitar 73

 elâgradhyâna 37

 Gandhâkarschini 145
 Gândhâra 11, 17, 188, I
 gandharva 111
 Ganescha 23, 114-17, 119, 123/124, 160, 169
 Garbhadhâtumandala 91, IV
 Garuda 112
 Gauri 173
 Gâyatri 129
 guna 23, 29
 guru 24, 27, 170/71
 Govinda 104/05

 hamsa 157
 Hari 105
 homapûjâ 184
 Hrischikeschâ 105

 Icchâsiddhi 146
 Indra 73, 78, 109, 139, 146, 153, III
 Îschâna 118
 ischitva 146
 ishta 116
 ischvara 71

 Jâlandhara 148
 Janârdana 104/05, 112
 japa 40, 103, 184
 japastuti 184
 Java 94
 Jayini 140
 Jina 130
 jiva 23, 27, 32, 36, 40, 54, 62, 71, 177
 jnâna 177

 Kâla 109
 kali 56/57
 Kâlî Durgâ 24, 33-35, 38, 56/58, 61, 67, 74, 82/83, 103, 107-10, 114-16, 118, 128, 143
 Kalkin 103, 107
 Kâma 129, 141
 Kâmakarschini 145
 kâmaloka 79
 Kâmarûpa 148
 Kâmasâyâritâ 146
 Kâmeschi 140
 Kâmeschvari 140, 148
 karunâ 75, 77, 79
 kaulika 179/80
 Kaulini 140
 Kaumâri 146
 Kaustubha 31, 38, 112
 Krishna 43, 52, 103-05, 107, 118, 131, 161/62
 Kschamâ 113
 Kschobhani 143
 kula 110, 177, 180/81

kulâcâra 178-80

kulasantatî 184

Kumâra 146

Kumudvatî 113

Laghimâ 146

Lakschmî 52, 106, 111,
115/116, 118, 129, 139, 146

Lalitâ 173

ilâ 23, 63, 71

lingam 27, 176, 184

layakrama 65/66, 133

Madanâturâ 144

Mâdhava 105

Madhusûdhana 105

madhyamâ 184

madhyatryasra 133

madya 178

Mahâdeva 153

Mahâmanidhara 168

mahâpuruscha 35, 130,
157/58, 160

mahâschmaschânasâdha-
na 35

Mahâsukha 74-83, 85/86,
110, 116, 133, 179, 181, II

Mahâtripurasundarî 147

Mahescha 118, 146

Maheschî 146

Mahumâ 146

Mahuscha 108/09

maithuna 178

Maitreya 91, 97

maitrî 79

makara 111

ma kara pancaka 178

Mâlavya 157/58

Mâlinî 173

mâmsa 178

mâna 177

manas 176

Manidharâ mudrâ 168

Manipadmâ 167/68

Manjuschrî 91

Manmatha 142, 144

mantraschakti 30, 37/38,
49, 60

manukona 133

manumantra 174

manvasra 132

Mâra 82

marman 134

mâtar 177

matsya 178

meya 177

Modinî 140

Mohani 141/42

mokscha 179, 181

Mokschada 105

Mrityunjaya 118

muditâ 79

mudrâ 169, 178, 184

mukti 40, 170, 176

Mukunda 118

Mûlaprakriti 118

muni 40

nâga 158

nâga-dala 132

nairriti 145

Namâkarschuni 145

Nandâ 113

Nandin 82, 112

Nârâyana 105

Natapriya, Natarâyâ, Na-
teschvara 18

navathalam 160

navayoni 133

nirâjana 39

nirdvandva 172, 176

nirguna 23

nirgunam brahman 23, 27,
172

nirgunamcaitanya 23/24,
29

nirmama 181

nirmânakâya 72, 80, 85,
90, 92, 100, 190

nirriti 145

nirvâna 41, 43, 68-75,
78-81, 83-85, 90, 95/96,
98-100, 107, 130, 181,
190

nityâ 139

Nityakalâ 145

nityakântâ 175

Nityâ Nityâ 174

nyantrana 54

Nrisimha 103, 105

nyâsa 172

nyâsakrama 174

padmaja 129

Padmanâbha varada 105

padmânkamudrâ 168

padmâsana 114

padmayoni 129

Padmini 128

Padmottama Buddha
168/69

pâdya 39

pancathalam 160/61

paramârthaschûnyatâ 79

paramâtman 32, 40

paraschakti 175, 179,
181/82

parinirvâna 80, 84

Pârvatî 82/83, 115, 128

pîtha 39, 55, 183

pradakschinam 104
 Pradyumna 105
 prajñā 75, 98
 Prākāmyā 146
 pramoda 116
 prānapratishthā 36,
 38/39, 60–62, 137, 191
 prānapratishthāna 57
 prānaschakti 58
 prānāyāma 38
 Prāpti 146
 Prāptisiddhi 146
 pratimā 20, 26, 28/29, 38,
 101/02, 108/09, 120, 125,
 131, 147, 165, 183,
 190/91
 Pratityasamutpāda 79
 pūjā 29/30, 32–36, 38,
 56, 61, 103, 185
 Pūrnagiri 148
 Pūrnānanda Giri 35/36,
 40
 Puruschottama 105
 puschpānjali 39

 rāga 147
 Rākā 113
 rakschas 145
 Rāmā 115, 118, 173
 Rāma 52, 103, 106/07
 mahārājā Rāma Krischna
 33/36, 39, 40
 Rāmprasād 41
 Ramescha 115
 rasa 163
 Rasākarschini 145
 rasendra 172
 Ratī 115
 Ratnaketu 91
 Ratnasambhava 98

Rīgveda 129
 Rūpākarschini 145
 rūpaloka 79

 sādhabaka 35, 38, 115, 136/37
 sādhanā 33, 35,
 Sadyojāta 118
 saguna 23/24
 samādhi 25, 29, 31/32, 41,
 64, 68, 95, 98
 Samantabhadra 91, 97, 98
 sambhogakāya 72, 85,
 90–92, 100, 190
 samhriti 133
 Samkarschana 105
 Samkusumita rājā 91
 Sāmkhya 23, 176/77, 180
 samsāra 68, 74, 79–81, 96,
 180/81
 samvid 147
 sandhi 134
 sandhyā 183
 Sanjivani 113
 sannyāsini 33–35, 40
 Sāntschi 95
 saptathalam 160
 Sarasvatī 111, 173
 Sarvādhārasvarūpā, Sar-
 vaduhkhavimocinī und
 verwandte Aspekte der
 Devī 141, 142, 146
 Sarvakschobhakara, Sar-
 vānandamaya und an-
 dere Sphärennamen 135
 Sarvanivaranavischkam-
 bhini 167
 Sarvarājendrā 168
 Sarvarājendrā-mudrā
 168/69
 Sarveschi 140

sat cit ānanda 23
 Satyakāma Jābāla 171
 satyayuga 56
 Savitar 129
 Schabdākarschini 145
 schadakschari mahāvidyā
 rājñi 167
 schakti-Dreieck 127/28,
 131–35, 182
 Schālyamuni 44, 90, 96,
 99, II
 Scharirākarschini 145
 schava 74
 schischirita 114, 121
 schivaschakti 182
 schivātman 170
 schodaschāra 132
 Schri 106
 schricakra 74, 76, 181/82,
 184
 Schridhara 105
 schrivatsa 31
 schriyantra 127, 130/31,
 135, 143, 146–48, 164,
 182
 schuddha 77
 Schuddhā 173
 schūnyam 69, 71, 79, 85,
 190
 siddhi 131, 136, 146, 170/171
 sumhāsana 114
 Sudhā 113
 Sumeru 78, 84, III
 sumukha 116
 Sundaramūrtisvāmin 13,
 16/17, I
 Sūrya 23
 sūryamandala 183
 Ślanda 112, 146
 Smṛtyākarschini 145

- Sparschâkarschuni 145
 srîschukrama 65, 133
 stambhani 141, 143
 svâgata 39
 svaschakti 175, 179

 tanmâtra 147
 Tatpuruscha 118
 tejas 35, 38, 56, 128
 Thûpârâma-Dagoba 95
 Traulokyamohana 118, 135
 tribhanga 111
 trikona 122, 132
 trimûrti 140
 Tripurâ 118, 143, 147
 Tripuramâlîni, Tripurâm-
 bâ usw 147
 Tripurasundarî 139, 143,
 147, 182
 Tripurâ 143
 Trivikrama 103-05, 111,
 112, 162
 tryaschra 122
 tryasramadhya 133

 upasamhâramudrâ 39
 upâya 75
 upekschâ 79
 Upendra bâlarûpin 105

 vâhana 112
 vahni-Dreieck 127/28,
 131-35, 182
 vairâgya 40
 Vairocana 91, 98
 Vaischnavî 146
 vajra 72/73, 78-80, II
 Vajradhara 97/98, 116,
 162, 164, 182, II
 vajrakâya 72, 74, 76, 100
 Vajrasattva 76, 97
 Vajreschvari 140, 148
 vâma 118
 vâmana 103, 105/06
 Vana Durga-yantra 114
 varada 107, 113
 Vârâhi 146
 Varuna 73, 109

 Vaschini 140
 Vaschitva 146
 Vâsudeva 105, 118
 Vasundharâ 173
 vasukona 132/33
 Veda 41
 Vedânta 21, 136, 180
 vibhûti 32
 viditâtman 191
 vidyâdhara 169
 vibhâra 78
 Vimalâ 140
 Vischvakarman 109, 137,
 152/53
 vischvam 177
 viveka 180
 vrittatraya 132
 vritti 25

 yantra Definitionen 54/55
 yogabhogâtmaka 181
 yoginî 130
 yoni 27, 122, 127/28, 184

I N H A L T

| | |
|---|------|
| Einleitung. Indisches Kultbild und klassische Kunst | 7 |
| Yoga und figurales Kultbild | 20 |
| Die Andacht zum figuralen Kultbild (pratimâ) | 20 |
| Äußeres Sehen und inneres Schauen | 45 |
| Yoga und lineares Kultbild (yantra und mandala) | 54 |
| Allgemeines | 54 |
| Das lineare Gebilde in Magie und Kult | 54 |
| Entfaltung und Einschmelzung innerer Gesichte | 61 |
| Lineare yantras mit figuraler Füllung (Lamaistische mandalas) | 67 |
| Der Boro Budur ein mandala | 94 |
| Das rein lineare yantra | 101 |
| Figurales Kultbild und lineares yantra | 101 |
| Die Formensprache des rein linearen yantra | 119 |
| Das schriyantra | 130 |
| Zeichensprache und Proportion im Kanon indischer Kunst | 149 |
| Der Ort des Kultbildes in der Welt des Gläubigen | 167 |
| Schluß | 188 |
| Tafel I—36 | |
| Anmerkungen zu den Tafeln | III |
| Register | VIII |

*Ein Hinweis über die Umschreibung und Aussprache indischer Laute
befindet sich gegenüber der ersten Textseite*



GEDRUCKT BEI
FOESCHEL & TREPTE
IN LEIPZIG

